

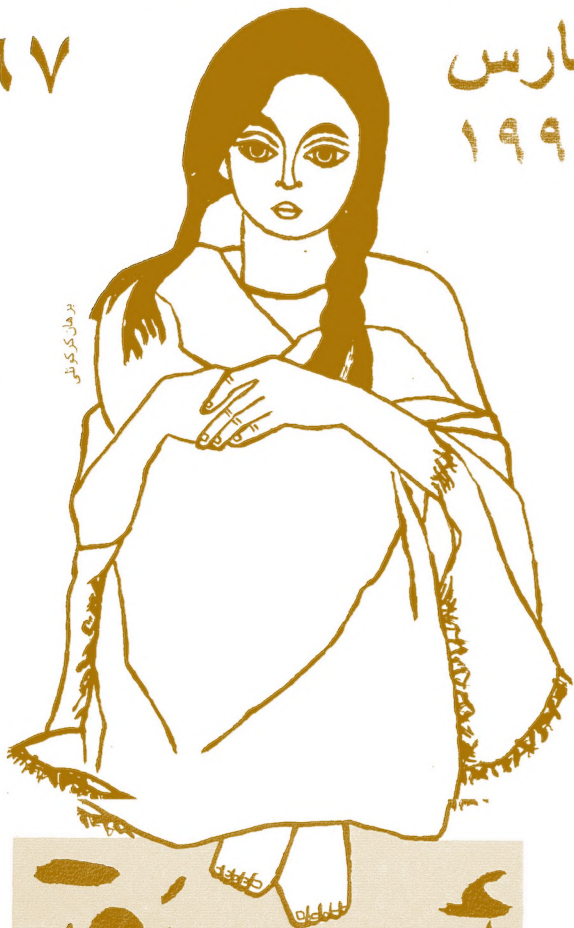
صراعات اليمين واليسار فى أدب نجيب محفوظ

٦٧

مارس

١٩٩١

• حوار مع ألفريد فرج : القديم والحديث يتعانقان فى مسرحي •



• (بيضاء) يوسف أديس القديمة وأقواله الجديده •



مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



السنة الثامنة / مارس ١٩٩١ / العدد ٦٧ / تصميم الغلاف للفنان: يوسف

شاكر / الرسوم الداخلية مهداة من الفنان: جورج فخري

د. الطاهر أحمد مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد العظيم أنيس/

د. عبد المحسن طه بدر/ د. لطيفة الزيات/ ملك عبد العزيز



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الحفيظ ثروت القاهرة/ ت ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها/ البلاد العربية ٥٠ دولارا للأفراد ١٠٠ دولار
للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالي- مجلة أدب ونقد
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال العنف والتشريد: نعمة محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

٢

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوي / كمال رمزي / محمد رومي

فى هذا العدد

- ٥ - افتتاحية: ماذا نفعل الآن؟.....فريدة النقاش
- ١٠ - صراعات اليمين واليسار فى شخصيات لمحبيب محفوظ محمد دكروب
- ٢١ = البهضاء: أوراق يوسف أدريس القديمة وأقواله الجديدة..... فاروق عبد القادر
- ٣٣ - قراءة سياسية فى «الغيرة» لآلان روب جرييه / جاك لينارد / ترجمة عابدة لطفى

قصص

- ٥٠ - العصفور والريح فؤاد قنديل
- ٥٢ - عرائس من ورق أحمد زغلول الشيطى
- ٥٤ - أول النهار..... شمس الدين موسى
- ٥٩ - حظر التجول غير سار على العشاق ابراهيم فهمى
- ٧٠ - حتى مطلع الفجر كمال عبد السميع
- ٧٥ - أوراق العربية الجنوبية..... سعيد نوح
- ٧٧ - الفراشة هدى عباس

قصائد

- ٧٩ - ذلك كان نورى الجراح
- ٨١ - قصائد نشرة نصار عبد الله
- ٨٣ - الجيم تخرج حسن طلب
- ٨٥ - تقاطعات الأزمنة..... مفرح كريم
- ٨٧ - الجنود أتوا محمد موسى
- ٩٢ - عن السفر والحنين محمد البرعوى
- ٩٦ - من ضلوع السفر..... عماد غزالى
- ٩٨ - خليج المرايا حلمى سالم
- حوار: مع الفريد فرج (القديم والحديث يتعانتان فى مسرحى)..... اجراء نبيل فرج ١٠٢
- تواصل..... ١٠٦

الحياة الثقافية

الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية: مجدى حسنين/ التراث المفقود وذاكرة الزمن فى «بحر النيل» لابراهيم فهمى: اعتدال عثمان/ البدايات الصوفية فى «أحاديث» الشهاوى: زكية ممال الله/ معرض صلاح عنانى: سامى البلشى/ رسالة باريس: ياطالع الشجرة والخطابات المتداخلة: وليد الخشاب/ المنيا: فنانون يحلمون بغد أفضل: عبد الرحيم على/ إصدارات/ أمشير: أحمد فؤاد نجم ١٤٤

افتتاحية

ماذا نفعل الآن؟

قروية النقاش

ماذا نفعل الآن بعد أن خسرنا جميعا، خسر المهزومون وخسر المنتصرون، خسر الذين ساندوا التحالف العدواني ضد العراق وخسر الذين ساندوا العراق، إسترد الكويتيون إمارتهم من أيدي العراقيين ليسلموها واقعبا للأمريكيين.

لقد تم تحرير الكويت بتدمير التضامن العربي لدى لايعلمه إلا الله.
فما أفدح الثمن الذي سيدفعه العرب جميعا والذي دفعوه بالفعل دما ومالا وضغائن، وما أكبر مصيبتهم لأن الذي كسب كل شيء هو عدوهم القومي.. إسرائيل..

«عرب وباعوا روحهم».

هكذا قال مجمود درويش سنة ١٩٨٢ لدى خروج الفلسطينيين من لبنان تطاردهم الجيوش الصهيونية بينما العرب الآخرون يتفرجون.

وبعد أقل من عقد واحد تطارد الجيوش الاستعمارية في أكبر عملية عسكرية عرفها تاريخ البشرية همجية جيش وشعب العراق لتعيد العراق إلى مجتمع ما قبل الصناعة على حد قول المعتدين، وتحتل جزءا من أراضيه وتمعن في إذلاله.

والعرب لا يكتفون بالفرجة بل يشارك بعضهم في المذبحة، بعد أن أسهم في اغلاق كل سبل الحل السلمي لاحتلال العراق للكويت الذي قالوا عنه إنه الخطيئة الأصلية، بينما يعرف كل متابع لوقائع الصراع في منطقة الخليج أن أمريكا كانت قد أعدت العدة لحربها الوحشية تلك ضد العراق

منذ زمن طويل، منذ خرج العراق من حربه العبيثية ضد إيران وهو أقوى عسكريا، وهو منافس حقيقى فى تسليحة لاسرائيل

لايبرأن أحد النظام العراقى وقائدة الدكتاتور وطريقة حكمة الفردى واستقوانه على جيرانه ولكن المجرمين الحقيقين يقبعون هناك فى واشنطن ولندن وباريس: هؤلاء الذين يريدون أن يبدأوا القرن الواحد والعشرين باعادة تقسيم العالم طبقا لمصالحهم، وختى لايجزؤ أحد على أن يدافع عن كرامته أو يحلم مجرد حلم بأن يقف ندا للقوى الكبرى التى تسلحت بالتكنولوجيا والثروة.. ثروتنا العربية وقررت أن تحل كل مشكلاتها المزمة على حسابنا...

لقد تألنا وسوف نتألم أكثر.. ولم نعرف الفرح لأن الكويت عادت لأهلها فهى عودة دامية لاتنسخ مكانا للفرح.

ولن يستطيع أحد مهما بلغت به الامبالاة أن يتجنب هذا السؤال: ماذا نفعل الآن؟

ماذا نفعل، ونحن مهددون جميعا، وقد لوح لنا الإستعماريون الجدد بمصير الهنود الحمر قائلين إنهم لن يتورعوا عن الوصول إلى الإبادة.. قائلين أيضا إن السلام قرارهم تماما كما الحرب، وإن تحديد أسعار النفط -لنا- هو أيضا مسألة تخصهم وحدهم..

«كى يحل السلام الذى يطلبون» وهو سلام دام ومهين.

هل سيكون علينا إذن أن نبدأ من جديد.. نحرق الأرض من جديد ونسقيها بدموع المستضعفين فى الأرض الذين يواصل رأس المال العالمى إذلالهم بطول المعمورة وعرضها؟ هل نناشدهم: يا أيها المستضعفون جميعا إتحدوا؟

ان أخطر ما يمكن أن نواجهه من رد على سؤالنا هذا هو الشعور بالعزلة والإضطهاد والتقوقع داخل النفس بحثا عن هوية ترد على المذلة والامتهان الذى حل بنا جميعا... هوية سوف تتمترس كما هو معروف فى أزمنة الاندحار داخل وهم أصالة صافية ودخل الدين الذى يقال إن أعداء الله يتبغون تدميره وهو من ثم ملاذنا.. ندخل إليه فيما يشابه حالة الاكتئاب القومى.

لقد رفع الأصوليون فى وجه الحرب الأمبريالية الواضحة الأهداف شعار الصليبية الجديدة وهو مارددته إذاعة بغداد التى بثت بدورها دعاية دينية بدائية تراجعت حتى عن مقولات حزب البعث العربى الاشتراكى بأساسها العروى العلمانى وتطابقت مع الطرف النقيض فى الحرب الذى خاضها بدوره باسم الله .

وأسهمت هذه الدعاية فى تغذية الروح الغيبية الميتافيزيقية التى غرقت فيها الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج حين وجدت نفسها وهى المجروحة فى الصميم- نتيجة لوحشية العنف على العراق- وقد أصبحت عاجزة بلا حيلة، فكان الدين ملاذا حتى وقفت بينها وبين الوصول إلى المعتدين الآلاف الحواجز، من تبعية النظم وضعفها، ومن الحدود القطرية بين الأوطان، وفوق هذا وذاك من الانقسام الهائل داخل الوطن العربى كله على صعيد الوجدان القومى بين الرفض الغريزى

والأخلاقي لمنطق القوة الذي إستخدمه العراق ضد الكويت ويستحق الإدانة، وبين العنف الأمبريالي وتوحشه المدفوع بمصالح غربية عن المنطقة ولكنها جاءت تفرض نفسها بإسم شرعية المجتمع الدولي..

كان انقساماً في الوعي لابين الحكومات فحسب، وكانت محنة إضافية شلكت بدورها حاجزا أمام الجماهير التي هبت تتضامن مع العراق، بامتداد الأمة، وسوف يدفع بها الانهيار إلى الاحباط والاكتئاب والتعلق بمزيد من الأوهام.

إن حرت الأرض وتمهيدها من جديد بحثا عن رد للسؤال القومي «ماذا فعل الآن؟» يقول لنا إننا لسنا معزولين ولا مضطهدين في هذه الدنيا الواسعة التي هيمن عليها منطق الغاية.. فقد تبين لنا من قلب المحنة أن لقضية تحررنا أصدقاء كثيرين في العالم حتى في قلب هذا العالم الاستعماري نفسه.. وإلا فكيف لنا أن نسمى تلك المظاهرات الحاشدة في قلب البلدان الاستعمارية التي رفضت الحرب حتى قبل أن تبدأ؟

وكيف نسمى ذلك الموقف الأسمى النبيل لعمال الشحن في مرسيليا أحفاد الأبطال المناضلين في كومبيوتة باريس، هؤلاء الذين بادروا وهم في قلب ظروف معيشية صعبة إلى رفض شحن الأسلحة الفرنسية الذاهبة إلى الخليج إحتجاجا على دور بلادهم في هذه الحرب القذرة ضد شعب صغير.. وكيف ننسى عشرات الوثائق والعرائض التي وقع عليها كتاب ومفكرون بارزون في بعض أرجاء العالم الاستعماري مطالبين بوقف الحرب واللجوء إلى الحلول السلمية.. وتعرض «جيل بيرو» الكاتب الفرنسي الشهير للمحاكمة العسكرية لأنه طالب الجنود الفرنسيين بالقاء سلاحهم.. لا لسنا وحدنا.. وعلينا في قلب الآلام والأحزان أن نمسك بهذه الحقيقة حتى نرى الساحة على إتساعها، حيث ترفض شعوب كثيرة منطق الحرب والهيمنة الأمبريالية.. وحتى ننهض من كبوتنا أسرع، ونغد بصرنا على إمتداد المعمورة حيث القوى الحليفة أعرض مما نتصور.. ولكي نمسك بالمستقبل..

كذلك فإن الحرب لم تكن غزوا صليبييا جديدا فبين التحالف جيوش مسلمة، بل إن الأرض التي إنطلق منها العدوان ضد شعب العراق هي الأرض التي ولد فيها محمد رسول الاسلام وفيها مثواه الطاهر.

إن مثل هذه المفاهيم المغلوطة سوف تشيع مع الهزيمة كما سبق أن شاعت في ١٩٦٧ وكانت بداية لانطلاق التيارات الغيبية الظلامية في مواجهة العقلانية والاشتراكية والتحرر الانساني بكل صوره..

وعلينا أن نقطع عليها الطريق ونشحن العقل الصافي بأشواقنا العربية للتحرر الحقيقي.. للديمقراطية والتقدم.. لحرية التعبير والتنظيم، لحرية الرأي والضمير واحترام حقوق الانسان.. وأعادة تقسيم الثروة بالعدل..

ما أحوجنا ونحن نحرث الأرض لإستخدام سلاح الوعي الناقد دون أن نفرط فيه إبدا، لانحسب لأنه طريق للمعرفة أي للحرية ولكن أيضا لأنه ضمانة ضد كل أشكال التزييف والتضليل والكذب

والخداع أيا كان مصدرها، إنه الوعي الناقد الذى يضعنا وحده وجها لوجه أمام الحقيقة كما هي، ويجعل اختيارنا لموقفنا يتأسس على هذه الحقيقة لا على الأوهام، وحينئذ سوف تكون مواجهاتنا المقبلة مع الأمبريالية ومع النظم التابعة لها ومع الإستغلال المقتنع بأقنعة العدل مواجهة مؤسسة بدورها على الحقيقة وعلى العلم الذى يكشف كل يوم عن قدرات للشعوب لم تكن جلية من قبل.. وسوف يقول قائل: هل سيكون للشعوب دور فى مستقبل الأيام، فى الزمن الذى تهيمن فيه التكنولوجيا المتقدمة ومنطق الغاية والبقاء للأقوى؟

وسوف نرد بنعم مفعمة بالثقة والأمل رغم كل شئ، لأن شعوبا صغيرة مثل شعوب فيتنام وكوبا ونيكاراجوا وغيرها استطاعت أن تقاوم وتنتصر. ولو أنه قد أتيت للشعب العراق الفرصة للمواجهة المباشرة مع العدوان لصمد وأبدع فى مواجهته كل أشكال الإبداع. كذلك فإن القضية التى عبأتها القيادة من أجلها لم تكن قضية دفاع عن الوطن.. بل غزوا.. يقول حلمى سالم: «القص والسبيل شفرتا نصل».

إننا لانهون من القوة التدميرية الفاشمة والمتزايدة للأمبريالية، ولكن علينا ألا نستهن فى الوقت نفسه بقوة الشعوب حتى وهى أدنى تسليحا مادامت تدافع عن أوطانها.. شرط أن تكون قضيتها واضحة ومقتنعة حقيقية..

لعله من قبيل المصادفات أن يكون عددنا هذا مخصصا للنقد.. وهو النقد الذى ينطوى على جذرية وشمول جديرين بأن يشكلوا ردا واقيا لهؤلاء الذين تساءلوا فى خضم الألم:

- ترى هل هناك جدوى للأدب أصلا؟

إن الدراسات الثلاث الرئيسية، التى نقدمها هنا، تقول لنا إن الأدب الحقيقى لا يلبى فحسب احتياجات المتعة الروحية والحاجة للإحساس بالزينة بالسعادة والجمال، ولكنه يتحول أيضا لمعرفة أى أداة للحرية ويلعب دوره على هذا النحو الجليل حين تواكبه عمليات نقدية نظرية وتطبيقية قادرة على أن تحسب بشموليته وتدرجه فى الكلية الاجتماعية الوطنية والكلية العالمية ذاتها. شأن ذلك النقد الذى يقدمه جاك لينارد لرواية «الغيرة» لأن روبرت جرييه باعتبارها إبذانا ببقوط المشروع الاستعماري، ولا يقلل من شأن هذا السقوط الذى يتم كحتمية تاريخية أن الأمبريالية الأمريكية تعاود الانتعاش فى ظل انحسار الاشتراكية، لأن التحليل العميق لهذا الانتعاش سوف يكشف بدوره عن خراب ما بعده خراب...

يقدم عددنا أيضا متابعة لدورة مجمع اللغة العربية الذى ضم مصطفى أمين لعضويته تقديرا لتطويرة لغة الصحافة، فى نفس الوقت الذى أبقي فيه على تحفظاته على استخدام اللغة العامية، تلك اللغة التى أنتجت فى عدد من البلدان العربية أدبا حقيقيا سوف يبقى..

فدعا على رجب المذنى من ليبيا الى تعميم الفصحى بتفصيل العامية، وبطبيعة الحال فإن مثل هذه القضية التى يجرى نقاشها مجددا فى ظل جروح عميقة لحقت بجسد الأمة وروحها سوف تجذب أنصارا كثيرين يرفضون العامية شكلا وموضوعا حفاظا على الهوية القومية كما يتصورونها، وسوف يبحثون بحثين جارف عن كيفية تستعيد بها الفصحى مجدها.. «وترتبط بقراءتها المشعرك ارتباطا تهدد به أوهام من حلموا بتمزيقها وإخضاعها من

خلال غزو لفتها، وطمس معالم فصحاها..»

وهم لا يلتفتون إلى حقيقة أن غزو اللغة قد ارتبط بالهجوم الاستعماري وبالتبعية له. إن الذين كتبوا هذه الكلمات بحماسة ووافقوا بنفس الحماسة على ضم مصطفى أمين للمجمع لم يلتفتوا إلى المفارقة الواقعية التي تعبر عنها كتابات مصطفى أمين في أزمة الخليج تعبيراً فاجعاً، إذ أنه ساند بكل قوة الغزوة الاستعمارية الجديدة التي إستهدفت تدمير العراق لاتحرير الكويت كما أدعت..

ولأن البحث العلمى الذى يتخذ منحى فنيا خالصاً لا يد أن تفرقه بعض الجوانب الرئيسية حتى فى قضايا البحث نفسه، فإن الدفاع عن اللغة الفصحى وجمالها لم يلتفت إلى حقيقة أن تراجعها مرتبط بانهايار التعليم أو بإبعاد جماهير غفيرة عن المدرسة التى تنشئ، الألفة مع اللغة فى سنين التكوين الأولى.

كذلك فإن المشكلة المزمنة حول تعريب المصطلحات العلمية ليست مرهونة لابتوصيات المجمع ولا بالإرادة وحدها لزبدة العلماء والباحثين ولا بالرغبة النبيلة فى الحفاظ على هويتنا القومية ووعانها الذى هو لفتنا الجميلة، ولكنها مرهونة أساسا بتطوير العلوم نفسها وتطوير البحث العلمى والربط المتصل بين النتائج النظرية التى يتوصل لها الباحثون الوطنيون والتطبيق الصناعى والتكنولوجى والامكانيات المتنامية باستمرار لزيادة الانتاج الوطنى، أى أنها مرهونة بضرورة الاطاحة بالتبعية العلمية والتكنولوجية.

وهى الوجه الآخر للتبعية السياسية الاقتصادية.. التى وصلت بنا إلى ما نحن فيه.. حيث المنتصر مهزوم والمهزوم مهزوم.. وحيث سؤالنا المؤرق يظل مؤرقاً:
ماذا تفعل الآن؟

عن صراعات اليمين واليسار في شخصيات نجيب محفوظ محمد طه كروب

أصدقاء لي، دهشوا بما يشبه الاستنكار، عندما سمعوني أقول، ونحن في دوامة نقاش ساخن حول أدب نجيب محفوظ ومواقفه: ان نجيب محفوظ كاتب مناضل!

كيف...؟

لنتركهم، الآن، في دهشتهم.. واسمحوا لي ان أحاول رسم صورة لنجيب محفوظ، كما أراها، مستفيداً في هذا، في الوقائع والوثائق والنصوص.. والاقتناع الخاص:

نجيب محفوظ رجل يبدو هادئاً، مستقراً، مطمئناً.. كأن لا علاقة له بالمعركة الاجتماعية السياسية الدائرة، ولا دخل له بكل أنواع الصراعات وأشكالها.. حياته اليومية تكاد تشبه الساعة في انتظام دقائقها: على مدار اليوم، والشهر، والسنة، والأعوام.. كل شيء محدد ومحسوب وفي أوانه... إيقاع حياة لا ينشز أو يتغير إلا بوطأة عامل خارجي جلل، يخلخل هذا الانتظام.. ليعود فيتشكل من جديد..

رجل يبدو هادئاً هادئاً. فهو مأخوذة الى الكتابة. يكاد يكون النموذج الصافي للكاتب الذي

حديث قدم الى الندوة الدولية حول «نجيب محفوظ والرواية العربية» التي عقدت في كلية الآداب، جامعة القاهرة، من ١٧ الى ٢٠ مارس ١٩٩٠.

يحدد، بدقة صارمة، أيام الكتابة وساعاتها.. (موسم الكتابة عنده: من أكتوبر إلى إبريل كل عام ، كما قال).. وكل نشاطاته: من الدوام في الوظيفة، إلى ندواته في المقاهي، إلى إيقاع حياته اليومية، وساعات القراءة ، وساعات الكتابة ، وربما ساعات الحب، تندرج في نظام يحرص عليه حرصه على البناء الفني المحكم لرواياته..

... وأزعم: أن نظام حياته المحكم هذا، ينطوي على مشاركة حقيقية. فاعلة، وفي العمق، في كل الصراعات الاجتماعية السياسية الفكرية والفنية الدائرة، والمحتدمة.

وان النظام المحكم للبناء الفني لرواياته ينطوي على اصطخاب أدراج الحياة والصراعات بكل تنوعاتها و«لانظاميتها»، والتي يشكل هذا البناء الفني المحكم نفسه أحد أهم أوجه إظهار احتدامها وحركتها المتناقضة الذاهة في كل اتجاه...

في شبابه ، شارك محفوظ في المعارك السياسية والمظاهرات الوطنية، وانتمى إلى معنى اسم سعد زغلول ، وإلى «يسار الوفد» المتحالف مع يسار الحركة الوطنية التحررية.. ولكنه، ولألف سبب وسبب، وعندما غادر فترة الشباب وزهوه، اختار بوعى وتصميم وإصرار، أن تكون مشاركته الفعلية والأساسية في الصراع هي: الكتابة!

الكتابة- (ونعني بها الكتابة الروائية ، أي الفنية إجمالاً)- هي ساحته وميدانه وفعله وشكل وجوده ومعناه، فيها موقفه الحقيقي وموقعه الحقيقي.. وهي حياته.

في الكتابة هو مناضل، سراء على صعيد فنون الكتابة نفسها، أم على صعيد المعارك والصراعات الاجتماعية السياسية الدائرة.

على صعيد الكتابة: خاض نجيب محفوظ في معظم الأساليب. دخل ، دائماً ، مغامرة الكتابة الجديدة ، وحرص على أن يظل ، باستمرار، في قلب العصر. كان راسخاً في الكتابة الجديدة، ومتطوراً باتجاه جديد آخر. يكاد «عدد» الأساليب التي مارسها يوازي عدد رواياته نفسها. وإذا تتأمل تنوعاته هذه. تجد أن كل إنجاز جديد فيها يشكل ، في اختلافه عن الآخر، جزءاً من البناء المحكم لعالم نجيب محفوظ.

«وعلى صعيد الصراعات الاجتماعية السياسية: كان نجيب محفوظ يحدد موقفه وموقعه في مختلف المراحل والأزمات. ودائماً ، ومهما كانت الظروف، فأنت واجد عند نجيب محفوظ ، في كل رواية جديدة له، ما يريد تماماً أن يقوله- أو يطرحه في تساؤلات محيرة- وغالباً في ظرف صدور الرواية بالذات.. يقوله بوضوح حيناً، وبمؤاربة رمزية شفافه وغامضة- وتنطوي على «عنف داخلي»- في أغلب الأحيان وأغلب الأعمال.. شرط أن تلتقط أنت «مفاتيح» نجيب محفوظ، وأن تكتشف، في العمق، تلك (اللائي-المواقف) المفظة بغلاف رقيق لا يخفي نفسه كثيراً عن العارفين بحال نجيب محفوظ وحال مصر في هذا الظرف أو ذاك.

والاهمية الاستثنائية لمواقف نجيب محفوظ هذه- المترافقة مع كل مرحلة من مراحل الصراعات وطابعها في تاريخ مصر الحديث، والذاهة في النسيج الداخلي لأعمال محفوظ الفنية- انها تملك باستمرار عمقها الانساني وشموليتها، وقدرتها على تخطي، مرحليتها، فنيا وفكريا واجتماعيا سياسيا على السواء

ولكن اللافت للفكر: ان محفوظ- (فى فترة الانعطافات الكبرى، التى لا يكون قد استوعبها بعد فى فكره ووعيه)- كان يعبر عن موقفه، المتردد، أو الغائم.. بالصمت! فينتظر انبلاج النور... والأمان ربما.. ثم ينطلق بعمل روائى ما، يحمل موقفا انتقاديا لجوانب من المرحلة، ومن قلب تلك المرحلة.

-٢-

نحب هنا أن نشير الى خيط واحد من خيوط الصراع الاجتماعى السياسى يشكل واحداً من معالم الشبكة الواسعة للتسييس الداخلى لعالم نجيب محفوظ الروائى. ولعل هذا المعلم الهام لم يحظ بالاهتمام التقيدى الدراسى الكافى، لولا إضاءات هامة من محمود أمين العالم (تأملات فى عالم نجيب محفوظ) وغالى شكرى (المتنبى)، وإشارات فى مقالات لنقاد آخرين.. فلا بد من مواصلة الدخول أبعد وأوسع فى تتبع هذا المعلم الذى نزع من أساس فى مسار الصراعات الاجتماعية السياسية التى يعبر عنها ويحتويها عالم محفوظ الروائى.

فمنذ رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) نستطيع أن نرى خيطاً من نور يمتد عبر أكثر رواياته فى مختلف مراحلها، وهو خيط يزداد تألقاً واتساعاً وتأكيذاً وغنى وتعقيداً بين رواية وأخرى: فنحن نرى نماذج غامضة لشباب اشتراكيين (أو شيوعيين) مشبعين بأحلام طوباوية أو أفكار فوضوية، أو يتهجون سلوكاً دؤوباً وواعياً للتغيير باتجاه الحرية والتقدم والعدالة. ترافق هؤلاء الشباب- ونجابههم أيضاً- نماذج لمناضلين آخرين، من شباب «الوقد»، أو الشباب المتدينين، أو شباب «من الأخوان المسلمين»، أو غيرهم.. يكافحون ضد الاحتلال وضد الطغيان، وهم جميعاً، وفى الوقت نفسه، يتصارعون فيما بينهم- فكراً وعملياً- ولكنهم يتلقون، معاً، وغالباً فى الفترات نفسها، ضربات أجهزة القمع. سواء فى عهد الاحتلال أم عهود ما بعد الاستقلال والجلاء، وبدايات الثورة، وخلال العهد الناصرى وما بعده.

وفى مسار هؤلاء المناضلين، بين رواية وأخرى، يكشف محفوظ عن التناقضات الكفاحية العميقة بالطريق التى اختارها كل من هذه النماذج، مع ميل لديه، خفى، وواضح أحياناً، الى الإيحاء، بأن طريق التغيير باتجاه التقدم والحرية والعدالة هو طريق العلم والعقل والمعرفة. ومع ميل أوضح الى الكشف عن أن أجهزة القمع توجه ضرباتها الى التيارين الرئيسيين معاً، (المتدين والعلمانى) ومع ميل أكثر وضوحاً للتعبير عن هاجس دائم عنده هو: التوصل، عبر التطور، الى شخصية (أو جماعة) كفاحية تسعى الى العلم والمعرفة وقيادة العقل، وتالياً الى الاشتراكية، دون أن تمتنع اغتناء الشخصية الانسانية بقيم الدين المعادية للظلم والطالبة للعدالة.

يسار عام، خفى وواضح، عبر روايات محفوظ فى مختلف مراحلها، يحتاج الى دراسات جديدة متأنية، رجة وعميقة، ليس فقط بهدف الكشف عن موقف نجيب محفوظ نفسه وتطوراته، بل الكشف- على الأخص- عن التيارات الداخلية العميقة، مساراتها ومصائرنا وحالاتها، فى



نجيب محفوظ

المجتمع المصرى وسائر مجتمعاتنا العربية.
ولعله قد تأكد لنا- عبر الأزمات والهزائم والانهيئات- ان الفنانين المبدعين الأصليين
(والروائيون منهم بخاصة) يملكون القدرة- ربما اكثر بكثير من غيرهم- على الرؤية الأبعد لعناصر
الانتصارات أو الهزائم والأزمات، عبر رؤيتهم الأعماق لحركة التيارات الاجتماعية والنفسية
والروحية فى العمق من حركة التجمعات البشرية ومساراتها.
ولعل نجيب محفوظ الفئان، وذو النزوع الفلسفى هو من أهم الراصدين للتبضعات العميقة
للمجتمعات العربية، والهاجسين بتطوراتها- الضرورية- اللاحقة.
هل نقول هذا تعسفا، وانطلاقا من الرغبات، وانسياقا مع نزعاتنا الايديولوجية، كماركسيين
واشتراكيين، نحب ان نقول: ان هذا الروائى الكبير قريب من ساحتنا؟
لأنحب، طبعاً، ان نكون من الساذجين، الذين يغلبون الأمانى على وقائع الامور... ولكننا
لأنحب أيضا وخصوصا ان نغمض العيون عن مضمون مسار نزع انه هام وأساسى فى نسيج عالم
محفوظ الروائى.

-٣-

لنتأمل معا فى هذا الجدول، أو العرض، التخطيطى لمسار النماذج المحفوظية الثلاثة هذه:
* فى رواية «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) صديقان على مسار الرواية كلها- على طه

يسارى اشتراكى «باهت الملامح، متأثر بنوع من الفكر المادى الميكانيكى الفج، ويميل الى نوع من الاشتراكية الاصلاحية. يقابله مأمون رضوان، متدين، من الشبان المسلمين، يميل الى اليمين وقانع بتعاليم الكتب السماوية، ويأن فى اتباع هذه التعاليم إصلاحا للمجتمع.. هذان الصديقان يصارعان الاحتلال، وفى الوقت نفسه يتصارعان فكريا، يختلفان فى أشياء كثيرة، ولكنهما يتفقان فى أن طريق «محبوب»- الشخصية الأساسية للرواية- هو طريق دمار الذات ودمار الوطن من حيث انه اختار موقف اللامبالاة والسلوك الانتهازى فأوصله مساره الى دماره الذاتى.

* فى رواية «خان الخليلي» (١٩٤٦): شخصية اليسارى تتطور من ملامح فكرية باهتة فى القاهرة الجديدة، الى معالم أكثر تحديدا: أحمد راشد. المحامى الشاب، يقول بالاشتراكية الآتية من تعاليم ماركس، ويقول بالتغيير الاجتماعى الجبرى، وإن العمال سيظفرون بالنصر النهائي. يقابله، ويصادقه، المثقف المؤمن أحمد عاكف، المشدود الى الماضى، والمنطوى على ذاته. وهو سلبى، ولا ممتنى، مع ميل الى اليمين.. ولكن، عبر المناقشات المستمرة مع صديقه. وعبر الصراع الداخلى ومسار أحداث الرواية، تظراً عليه تغيرات ما باتجاه الخروج من حالته، أى من تكفائه هذا (أو فى عكوفه على نفسه. إذا أحببنا أن نلصق من اسمه دلالة على شخصيته. كما يمكن أن نلصق فى اسم «راشد» دلالة مقابلة..)

* اما «بداية ونهاية» (١٩٤٩) فنلتقى نغماً آخر من غناج انيسار: حسين، يسارى ذاتى، إذا صحت الصفة، خجول فى يساريته، بدير حوارا مع نفسه. وهو أيضا متدين. شخصيتان فى داخله. وقد ارتاحت نفسه عندما قرأ ذات يوم كتابا لواحد من الاشتراكيين الديمقراطيين الانجليز، وأحس بسعادة غامرة لأن مؤلف الكتاب بوضوح ان الاشتراكية فى مفهومه. لاتعارض مع الدين ولا مع الاسرة ولا مع الاخلاق....

* فى الثلاثية- (زين القصرين- قصر الشوق- السكرية) الصادرة فى ١٩٥٦-١٩٥٧: تظهر هذه النماذج الثلاثة بلامحها الواضحة، بصفاتها وبدون غموض وسط حشد كبير من الشخصيات: فهمى المناضل الوطنى الوفدى اليسارى الذى يستشهد فى معركة ضد الاحتلال. ثم أحمد شوكت اليسارى الآخذ بالاشتراكية العلمية، يقابله شقيقه عبد المتعم شوكت من الاخوان المسلمين، يميل باتجاه اليمين، ويعارض الوضع القائم. شقيقان مختلفان متعارضان، ولكنهما مكافحان ضد الاحتلال والظلم. يتناقشان دائما فى امور الدنيا والدين، ولكنهما- فى النهاية- يعتقدان معاً، ويشحنان - معا- فى سيارة بوليس واحدة تنقلهما الى المعتقل. ولكن «الثلاثية» تحتوى غناج أخرى من اليسار ومن اليمين، لكل منها خصائصها وقضيتها، تتألق من بينها شخصية «عدلى كرم» المفكر المتنور ذو النزوع العلمى المادى والاشتراكى، وصاحب مجلة «الانسان الجديد»، وهو المعادل الفنى لشخصية المنور سلامة موسى، صاحب «المجلة الجديدة» والرائد الاشتراكى المتأثر بالاشتراكية الغابية، وذو التأثير الفكرى الكبير على الشبيبة فى تلك الفترة (ومن بينهم نجيب محفوظ نفسه. وهنا نلمس أحد منابع التفكير العلمى التحررى الاشتراكى والديمقراطى عند محفوظ). ومقابل عدلى كرم يبرز الشيخ المتوفى، الاخوانى المتينى، الذى يدخل فى نقاش مستمر مع عدلى. كما نلتقى شخصية «موسى» عاملة المطبعة،

المناضلة الشيوعية والتنمية الى تنظيم ثورى.. وبرز في الثلاثية ذلك النموذج الانسانى الهاملتى الرائع كمال عهد الجهاد، أحب شخصيات الثلاثية، والأكثر غنى وتعقيداً ورهافة من حيث البناء النفسى.. والذي يعانى صراعاً داخلياً حاداً وهو فى غمار البحث عن طريق للتغيير الاجتماعى يقتنع بها- (وكانه فى صراعه هذا بالذات، وحيرته، وبحشه الجدى عن طريق مصرى للتغيير الاجتماعى، يعبر عن الصراع الحقيقى لتجيب محفوظ نفسه، الذى «يوزع» قناعاته على نماذج كفاحية متعددة، فى الثلاثية وفى غيرها)- ويصل كمال، فى نهاية الثلاثية، الى مايشبه حسم الموقف والسير فى الاتجاه الذى يقضى الى قيادة العقل والعلم، دون أن يتغلى عن تزوجه الروحى وارتباطه العميق بالتراث الثقافى الروحى والإيمانى للشعب المصرى.

الثلاثية هى ملحمة بانجاهين مترابطين: ملحمة كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال الأجنبى والطغيان المحلى وبقايا السيطرة والتقاليد الاقطاعية والبحث الفكرين المضنى عن طريق الحرية والعدالة- كما إنها تعبير (عبر النماذج والمواقف) عن الصراع الفكرى الداخلى عند نجيب محفوظ بالذات، بحثاً عن الطريق والافتتاح.. وهذا الصراع لم يعبر عنه محفوظ فى شخصية كمال وحدها، بل فى تلاوين وتعارض وتوافق مختلف الشخصيات الأخرى، المكافئة، فى الثلاثية.

* فى «اولاد حارتنا» (١٩٦٧).. هذه الملحمة الفكرية الفنية التى تتخذ مما يشبه الاسطورة شكلاً لها، نلتقى بشخصيات، أكثر حسماً وتحديداً، للنماذج نفسها، الآتية من اليسار ومن اليمين ومن الوسط، سواء فى التاريخ القديم أم فى الزمن الراهن. على أن بعض الإحالات الرمزية الى ظاهرات الماضى، وأصحاب الرسالات السماوية، موظفة لإضائة الحاضر، واتخاذ موقف من الراهن لا الماضى... ولعلنا نرى فى شخصية «عرفة» تلك الوحدة الديالكتيكية- التوفيقية فى بعض جوانبها- بين نشدان العدالة، التى دعت اليها الديانات الكبرى، وبين المنهج العلمى الحديث الذى يدفع حركة التغيير الاجتماعى الثورى الى ترسيخ واقعى حقيقى للعدالة الاجتماعية فى الأرض، دون قطع مع ذلك التزوع الروحى الى المطلق، سواء كان هذا المطلق هو الله ام قرى مجهولة فى الطبيعة..

ألا نرى فى شخصية «عرفة» التركيبية، ملامح - حادة ومحددة- من نزعات كمال وميوله وأفكاره المتصارعة؟...

وتالياً، ألا نرى فيها تجليات للكثير من هواجس محفوظ نفسه؟

* وابتداءً من «اللى والكلاب» (١٩٦٢) ندخل فى دوامة الأزمة: أزمة المنتمى، بشكل أو آخر، الى الحركة اليسارية والتفكير الاشتراكي، وأزمة بقايا حزب الوفد القديم، وأيضاً أزمة المتسلقين على جذع ثورة يوليو، للاستئثار بانجازاتها. ندخل فى أزمة الديمقراطية.

نماذج محفوظ الثلاثة نفسها ولكن فى مرحلة مختلفة وحالات مختلفة، وأزمات ومعاناة وصراعات من نوع آخر... لم تعد الأزمة هنا أزمة نمو وتفتيش، بل أزمة قمع لما صار متكوناً،

وأزمة انحلال في قناعات أشخاص سبق ان تبلور انتماؤهم الفكري والكفاحي.

«سعيد مهران»: ثوري فجع بخيانة استاذة الذي سبق ان هداه الى الفكر الثوري، وفتح عينيه على حقيقة ان الثورة هي الطريق الى الحرية والتغيير. خرج سعيد من السجن مصمما على الانتقام من استاذة هذا، ومن الوضع القائم الذي قمع ويقمع الحرية.. يساري مأزوم، حوله الواقع للديمقراطي القانع، الى متهم فردى يدافع وحيداً- كما يعتقد- عن قيم الحرية.. ويسلك طريق العنف الفردي.

«رؤوف علوان»: هو استاذ سعيد مهران وهاديه الى طريق الفعل الثوري. ولكنه ، في العهد الناصري، تكشف انتهازيته.. كان معلماً للثوريين ومدافعاً عن الحرية ضد مغتصبها في السلطات العليا، فدفعت به انتهازيته الى خيانة مبادئه ومواقفه، والانتقال الى صفوف أغنياء السلطة الجديدة، فألى مطاردة سعيد مهران الذي يمثل ماضيه الثوري، ويذكره به.

« في «السمان والحريف» (١٩٦٣).. وجه آخر من وجوه أزمة المنتمين: «عيسى» الوفدي القديم، المناضل في صفوف حزبه ضد الملكية والطغيان، فاجأته ثورة يوليو التي أطاحت بالملك وبالمملكة، دون أن تستند الى حزبه الكبير الذي صار في الظل، وفي تركه الماضي المغضوب عليه..! يتعطل مسار «عيسى»، تتدخل وتتدخل كل طموحاته، ويفور في ماضيه النضالي، ويعيش في اليأس والعذاب والمعاناة والضجر.. هنا مأساة المنتم الذي تحطمت قاعدة انتماؤه. يتجمد في الماضي، ويفقد الاتجاه، ويفرق في الصمت والتأزم الداخلي.. (وقد نلح هنا جانباً من حالة محفوظ نفسه، وفترة الصمت الطويلة التي عاناها بعد ثورة يوليو..). في مقابل هذا المنتم المأزوم منتم آخر، كأنه لم يدخل ، بعد، في أزمته الداخلية، بل هو يجابه أزمة الديمقراطية: ثوري يساري (شيوعي ربما) اعتقل ايام الحكم الناصري، وكان قد اعتقل سابقاً ايام حكم الوفد، وكان عيسى نفسه من حضور التحقيق معه (حتى انتم- يقول له الشاب - كنتم تعتقلون الأحرار وبالأسف..). نصل الى هذا الحوار في الصفحات الأخيرة من الرواية: في الليل والدنيا ظلام. عيسى يجلس مستكيناً تحت تمثال سعد زغلول، وتحت وطأة الذكريات .. يلتفت بالشاب هناك ،ينجذب إليه، يتحادثان، يأنس الى حديثه.. وفي حديثه هذا دعوة خفية، يلقيها ويسير في طريقه. يتأمل عيسى، يلمح في يده وردة حمراء تشع في الظلام.. ينهض.. يقرر اللحاق به.. يسير خلفه بخطوات واسعة، تاركاً مجلسه تحت تمثال سعد زغلول، الفارق في الوحدة والظلام...

« في «الشهاد» (١٩٦٥) .. الأزمة تشمل نماذج أخرى ، وتصير أكثر تعقيداً، وتتنوع أشكالها. والصراع هنا ليس بين نموذج في اليسار وآخر في اليمين، بل بين نموذجين في اليسار نفسه. والصراع يتغلغل حتى داخل الشخصية الواحدة فتقذف بها الأزمة الى الشلل الروحي التام: المحامي الكبير عمر الحمزاوي ، مناضل شيوعي سابق، جمد نفسه بعد ثورة يوليو. أدت به تحولاته الى أن يصير في الطبقة الجديدة المستفيدة من الثورة.. تخيل انه صار لامبالياً، ولكن الأزمة كانت تفعل فعلها في روحه. كان شاعراً فراح منه الشعر. وغاص في صراع داخلي مع ماضيه.. وماضيه يتجسد في صديقه عثمان خليل، الشيوعي الذي اعتقل ايام



محمد مرسى

عبد الناصر، ومرحلة الدولة التى اتخذت اسم الاشتراكية.. وهو، الاشتراكى، غيب فى السجن، وأبعد عن الإسهام فى بناء هذه الدولة الاشتراكية... عثمان خليل هو الوجه الآخر لعمر، هو ماضيه الثورى الذى يتصارع معه. خروج عثمان من المعتقل شكل دفعا لأزمة عمر الى ذروتها.. وهو الهارب فى الماضى، ومن الحاضر، يلجأ الى الخلاء الصحراوى وفى وهمه انه يقتش- هناك- عن أسباب استعادة قدرته على الخلق، والدخول فى نشوة الخلق... ولا يدري انه يبحث عن هذه النشوة الضائعة بعيداً عن المكنن الحقيقى للقدرة على استعادتها: بعيداً عن انتمائه الذى أضاعه والذى يعذبه بحضوره فى حضور عثمان خليل...

بشيئة، ابنة عمر، أخذت عنه الشعر.. وأخذت أيضا الفعل الثورى.. وهى- فى حركة أقرب أن تكون رمزاً- أحبت عثمان خليل وتزوجته، فصارت هى أرض لقاء بين الشعر والعلم والثورة.. كأن فى هذا الزواج استعادة جديدة لشخصية عمر..

على ان انتماء عثمان خليل، فيه نوع من جفاف النزوع العلمى، وميل الى تجريد الشخصية الانسانية من أسئلتها وتساؤلاتها وصراعاتها الداخلية- (عندما نعى مسؤولياتنا حيال الملايين- يقول عثمان- فأنتا لانجيد معنى للبحث فى معنى ذاتنا..) ولكن عمر حمزاوى تعذبه الأسئلة.. بل هو لا يرى مبرراً لقتل الأسئلة أو كبثها، لا فى زماننا المأزوم هذا، ولا فى المستقبل الاشتراكى- (ترى- يتساءل عمر- هل تقوت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين؟)

.. والآن... نحن أيضا نساء! هل كان سؤال عمر حمزوى هذا هو ابن أزمته
النازية تلك، وابن تلك المرحلة، وفي حدودها... أم هو سؤال يتجاوز بكثير مرحلته، فنسمع فى
هديره- الآن- أهمية راهنة، أو حقيقة راهنة؟ ألا يتأكد لنا الآن، وسط مانشهد من انهيارات، ان
فى قتل الأسئلة - حتى فى ظل دولة الملايين- إعاقة للتقدم، بل وقتل للعدالة نفسها؟.. ألا
نرى ان فى تمويت الأسئلة تمويت للديمقراطية، وللتطور.. بحيث يفضى هذا الى تآكل داخلى فى
بناء دولة الملايين، وفى البناء الروحى للشخصية الانسانية نفسها.

هل الموقف الصحيح هو فى الاستكانة الى اطمئنان عثمان خليل، وهو المناضل الشورى
بامتياز.. والابتعاد عن تساؤلات عمر حمزوى، وهو الذى عزل نفسه عن النهج الشورى؟.. وإذا
كان يمكننا تمويت الأسئلة- الى حين!- فهل يصح لنا- كثوريين- ان نسعى الى إماتتها؟

... ولكننا، بهذه التساؤلات، ألا نكون- نحن- قد ابتعدنا عن موضوعنا؟
الواقع اننا لم نتبعد كثيراً... فشخصيات محفوظة، فى رواياته اللاحقه، هى أسئلة تسعى،
وجوانب من شخصية كمال وأسلته تظهر فى اهاب شخصيات أخرى، منها شخصيات مكافحة،
قذفت بها الأوضاع والتطورات أن تعتزل الكفاح.. ومنها شخصيات تصارع أزمته، وتصارع
المحيط، وتطرح أسئلتها على نفسها، وعلينا وعلى المؤلف...
فلا بد من تتبع مسارها بتأن وهدوء، ورعاية... لنحدد مكانها فى شبكة العلاقات بين
شخصيات العالم المحفوظ، الغنى والمتناقض والمتطور... ولنرى الى علاقات هذه النماذج الفنية
بحركة العالم الواقعى نفسه وعلاقاته وتحولاته.. فهى معلم أساسى فى روايات محفوظة، وفى
المجتمع، لا يصح المرور بها فى خفه واستخفاف..

بعد هذه الجولة عبر شخصيات نجيب محفوظ قد تجابهنا بعض الأسئلة:
- الى أى حد تكشف هذه النماذج المسار الفعلى لشخصية اليسار فى حركة المجتمع المصرى
العربى، وفى الثقافة المصرية، وتشابك صراعاتها مع النماذج والتيارات الأخرى؟..
- أين مكان فكر نجيب محفوظ من نماذج اليسار هذه؟.. وهل يحق لنا أن نغتش عن موقفه
فى مواقف هذه النماذج اليسارية المتعددة، والمتنوعة النزعات، والتى تظهر وتتجلى فى حالات
وتحولات مختلفة تصل أحيانا الى حد التناقض؟
- وقد نسأل: ألا يحق لنا أن نرى، أيضا، جوانب من موقف محفوظ فى جوانب النماذج
الأخرى، المتدينة خاصة، وأفكارها، والمناخ الروحى الإيمانى الذى تعيش فيه؟

- وقد نطرح مسألة سبق للنقد الأدبي ، وللباحثين فى أدب محفوظ أن طرحوها .. ونحاول ان ننظر إليها ربما بشكل مختلف:

فالواضح ان هذا الحشد من الشخصيات التى يزدحم بها العالم الروائى لنجيب محفوظ ، تنتمى ، بشكل أساسى ، الى تلك الطبقة الواسعة جداً التى اصطلح على تسميتها بالبرجوازية الصغيرة .. وهذا الواقع دفع عدداً من النقاد وفيهم يساريون ، الى القول ، بما يشبه الاتهام ، ان نجيب محفوظ هو «أديب البرجوازية الصغيرة» ! ولا أدري ماهو مبرر الاتهام هنا ..

«أديب البرجوازية الصغيرة» .. نعم ... ولكن كيف؟ ...

وهل البرجوازية الصغيرة كتلة واحدة متجانسة؟ ...

وهل يكفى ان تكون شخصيات الروائى مأخوذة من بحر طبقة ما ، حتى يحق للنقد أن ينسب انتماء الروائى الى هذه الطبقة نفسها ، والى ايديولوجيتها؟ ...

لعل البرجوازية الصغيرة فى بلادنا العربية ، وفى مصر تحديداً ، هى الأكثر اصطخاباً وحركة واحتداماً .. وفى بحرهما ، على الأخص ، تظهر كل أشكال الصراعات الاجتماعية والمعارك السياسية والطبقية ، سواء بين أجنحتها نفسها ، أم بين هذا الجناح المتقدم منها ، مثلاً ، ضد الطبقات الأعلى : الاقطاعية البرجوازية الكبرى .. أم بين الجناح الآخر منها ، اليمين الفاشى مثلاً ، ضد الفئات الثورية والطلائع المتقدمة من الطبقة العاملة ..

والسؤال هنا : أين هو موقع «أديب البرجوازية الصغيرة» بين أجنحة هذه البرجوازية بالذات؟ ... ومن أى موقع أو موقف أو رؤية صور «أديب البرجوازية الصغيرة» نزعات ومواصفات وصراعات نماذج طبقته هذه؟ وكيف رأى الى حالات صعودها وحالات تفسخها والنوازع المتناقضة لأفرادها وجماعاتها؟ ... وهل موقفه هذا هو واحد ومنسجم فى كل رواياته وكل مراحلها وحالاته؟ ...

«أديب البرجوازية الصغيرة» .. نعم! - وذلك من حيث هو المصور الأهم والأكثر تميزاً لفئات هذه الطبقة وعناصرها .. وهنا - تحديداً - يتجلى صدق نجيب محفوظ واخلاصه ، وفهمه لمعنى أن يكون صادقاً فى الكتابة الفنية ، وأصيلاً فى الموقع والموقف ، ومتملكاً للتجربة ، وعارفاً بالبيئة التى يعيشها والناس الذين يرسمهم ..

لرسم نجيب محفوظ لنفسه - مثلاً - ان يكون «أديب الطبقة العاملة» ، دون معرفة حقيقية بالطبقة العاملة وحالاتها - كما هو الواقع - لكان خائناً لمعنى الصدق فى الفن ، ولمعنى الصدق مع النفس ، ولمعنى الصدق مع الطبقة العاملة نفسها ومع حركة التاريخ

وقد أقول ، واستخلاصاً من كل ما مر معنا : ان فى تصوير نجيب محفوظ لحياة البرجوازية الصغيرة وصراعاتها ونزعاتها وتفسخها - من الموقع الذى أزعم انه الموقع المتقدم باتجاهه العام - فى هذا بالذات ، يقدم محفوظ سلاحاً فنياً معرفياً للجناح المتقدم فى البرجوازية الصغيرة ، وأيضاً وخصوصاً ، لطلائع الطبقة العاملة ، وللمعبرين الفكريين والسياسيين عن هذه الطلائع ، شرط ان ينفذ هؤلاء الى سر هذا السلاح الفنى المعرفى ، وتالياً الى سر استخدامه فى حركة الصراع من أجل المعرفة ، ومن أجل التحرر والتقدم والاشتراكية.

اما تصوير النماذج اليسارية الاشتراكية والشيوعية فى الطبقة العاملة، وحركة الصراعات فيها، والصراعات التى تخوضها، فهذه ليست أبداً مهمة نجيب محفوظ، بل مهمة روائيين آخرين قالوا ويقولون انهم أدها الطبقة العاملة.. ويعرفون الطبقة العاملة.

وأزعم: ان هذا الحقل الاجتماعى المتنامى - الطبقة العاملة - لا يزال حقلاً بكرأ على صعيد الأعمال الأدبية الفنية، وبالأخص الروائية منها..

أليست هذه الحقيقة جدية بالدراسة والتعليل والتأمل؟

اما نجيب محفوظ فقد قام بمهمته: قدم لنا، فى خضم الحشد الهائل من الشخصيات المختلفة والمتصارعة، داخل البرجوازية الصغيرة، نماذج منها - يسارية - عبرت بشكل أو بآخر، عن هواجس وأفكار وأحلام محاول ان تنسب نفسها وقد جذورها الى هواجس وأفكار وأحلام الطبقة العاملة واهديولوجيتها...

ثم: أليس لافتاً للفكر، ان نجيب محفوظ هو الأكثر اهتماماً بتصوير هذه النماذج: اليسارية واليمينية والمتدينة، فى تصارعها وتخالقها وتآلفها وتأزمها، وعبر انخراطها فى المجرى الكفاحى العام؟

-٦-

وبعد.. لا بد من التأكيد، فى النهاية: ان ما قدمناه، أعلاه، هو «جدول تخطيطى» فقط.. وفى كل جدول تخطيطى إفقار للعمل الفنى، بقدر مايفرض من فرز تعمسفى للنماذج بعضها عن البعض الآخر، وبعضها عن حركة المسار العام للرواية.. ولكن فضله انه يشير - فقط - الى اتجاه ما، الى خيط فى نسيج متكامل، لا تظهر اهميته إلا فى التحديد الدقيق لمكانه ضمن هذا النسيج الشبكى الواسع والمعقد.. وقد عمدنا الى فرزه جزئياً، وتوجيه النظر إليه، انطلاقاً من زعمنا ان هذا الخيط هو من الخيوط الأساسية فى عالم محفوظ الروائى.. ونحب أن نرى فيه، كما قلنا، «خيطاً من ثوب».

على ان هذا الخيط لا يبين إلا عبر الخوض فى غابات الأسئلة والتساؤلات التى تطرحها روايات نجيب محفوظ، وعبر إلمامات الى مايشبه الاجوبة لا يصل إليها القارئ المتأنى إلا بعد كثير من الأسئلة أيضاً والتساؤلات والتأويلات الباحثة عن المعانى الخفية والمقاصد والأهداف.

قارئ نجيب محفوظ لا يعود - وسط هذه الغابة - مجرد متلق سلبي يكتفى بالمتعة الفنية السريعة، بل هو مشارك فى البحث، وفى طرح الأسئلة، والذهاب عمقاً نحو مايشبه الاجوبة، والدخول الصعب، والمتع، الى هذا العالم الذى يشكل وحدة رائعة من الفن والإمتاع والفكر والعمق التضالى، معاً..

التضالى؟.. ألم نقل، فى بداية هذا الحديث، ان نجيب محفوظ اختار «الكتابة» لتكون هى ساحته التضالية... وهى حياته كلها؟..

وقديماً - فى الثلاثية - قالت سوسن:

القصة ذات حيل لاحصر لها.. انها فن ماكر».

دراسة

البيضاء:

أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة

فاروق عبد القادر

«أما الناس العاديون فكيف لهم أن يفهموا قصتي ووقائعها، وهي أشياء لا يمكن فهمها إلا لمن احتك بهذا النوع من العمل؟...»

* من جديد: رواية «البيضاء»، ومن جديد أيضاً أكاذيب يوسف إدريس عنها وحولها، فمنذ صدرت طبعتها الأولى (بيروت، مارس/ آذار ١٩٧٠) وحتى هذه الطبعة الأخيرة (القاهرة، سبتمبر ١٩٩٠) لم يكف يوسف عن خداع قارئه. وتقديم معلومات مضللة لهم عنها. في مقدمة طبعتها الأولى يكتب: «حيرتني هذه القصة، كتبتها في صيف عام ١٩٥٥، ونشرت بعضها تباعاً في جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠، وأخيراً قررت نشرها هذا العام.. الخ» وفي مقدمة طبعتها الأخيرة يقدم تعديلاً في تاريخ كتابتها فيذكر أنها كتبت في عام ٥٦ و٥٨ ويسقط تماماً حكاية نشر «بعضها» في «الجمهورية».

تلك أولى الأكاذيب وأكثرها دلالة. لماذا يعتمد يوسف أن يغير من تاريخ نشرها في «الجمهورية»؟ لماذا يعتمد أن يضلل قارئه حول هذا التاريخ؟ وهل يوسع كل قارئه أن يفعلوا ما فعلت ويرجعوا الى أرشيفات الجمهورية كي يعرفوا التاريخ الحقيقي؟ ولماذا يحاك حول تاريخ كتابتها؟

بدأ نشر «البيضاء» في عدد الجمهورية الصادر يوم السبت ٣ أكتوبر ١٩٥٩، وظلت حلقاتها تنشر كل يوم تقريباً - حتى عدد الثلاثاء ٢٢ ديسمبر ١٩٥٩، وفي بداية نشرها، وتحت عنوان «حكاية البيضاء» كتب يوسف أنه شرع في كتابتها «في الليلة الفاصلة بين عامي ٥٥ و٥٦»، كان خارجاً لتوه من المعتقل كان وحيداً حزينا فكتب منها في تلك الليلة أربعين صفحة، وظل يعود إليها على فترات متباعدة، ثم يضيف: «لذا فهي صحيح أنها كتبت خلال أربع سنوات طوال، ولكن الواقع أنها مكتوبة في ظل ظرف واحد متشابه، وفي ليلة وحدة طويلة ممدودة وموزعة على آلاف الليالي والأيام..»

هو، إذن، يؤكد أنها كتبت خلال أربع سنوات (٥٥-٥٩)، لكنه حرص في طبعاتها التالية - كما رأينا - على أن يؤكد: اما انها كتبت كاملة في صيف ٥٥، أو يسقط سنة من هنا وأخرى من هناك - كما فعل في هذه الطبعة الأخيرة - فيجعلها من ٥٦ - الى ٥٨. ماهدف كل هذا التلاعب؟ لماذا يسقط التاريخ الحقيقي الذي كتبت فيه «البيضاء» ونشرت شبه كاملة؟

فنحن نلاحظ أن ما نشر منها في الجمهورية «يكاد يكون الرواية كلها، إنه ليس «بعضها» كما يؤكد يوسف، لكنه كلها تقريباً والجزء المنشور في عدد ٢٢ ديسمبر ٥٩ ينتهي بهذه السطور: «أفكار كهذه كانت كثيراً ما تخطر لى وأنا محموم أبحث عن شوقى، وأجد البارودى هو الآخر لا يقل عنى شغفا فى البحث عنه، أنا أريده من أجل سانتى وهو يريد من أجل رئاسة التحرير...» ورغم الإشارة التقليدية لأن البقية غداً إلا أن مراجعة الأعداد التالية تؤكد أن تلك «البقية» لم تنشر في الجمهورية أبداً وأنها بقيت تنتظر أكثر من عشر سنوات حتى نشرت في الطبعة الأولى الكاملة سنة ١٩٧٠.

تلك البقية لا تتجاوز عدة صفحات (من ٢٩٥ الى ٣٠٢ فى الطبعة الأولى، أو من ٢٤٩ الى ٢٥٤ فى الأخيرة). ولاتكاد تضيف شيئاً سوى «خاتمة» مرتبكة. فما الذى حال - إذن - دون إتمام نشرها فى «الجمهورية»؟

سيبقى هذا السؤال بغير جواب نعرفه، فالذين يعرفونه من المسؤولين فى «الجمهورية» آنذاك (صلاح سالم، كامل الشناوى، عميد الامام، سامى داود.. الخ) إما أنهم رحلوا، أو



أن الأمر لم يكن يعنيهم كثيراً، والوحيد الذىبقى يعرفه حق المعرفة- وهو يوسف ادريس نفسه- هاهو يكذب ويروغ!

لكن السؤال الأكثر أهمية هو: لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- اسقاط حقيقة أن «البيضاء» قد «كتبت ونشرت فى ١٩٥٩»؟

«البيضاء»- لمن لايعرفها- قصة حب بين الدكتور يحيى، الشاب فى الخامسة والعشرين، عضو تنظيم سرى اسمه «جماعة تحرير المستعمرات»، وأحد محررى المجلة التى يصدرها، يقضى أيامه بين مسكنه فى بولاق (ثم الزمالك)، وورش السكك الحديدية التى يعمل طبيباً لعمالها، وبين «سانتى» أو البيضاء، ليست قمحية ولاخمرية، يونانية متمصرة، ألفت شراعها فى مصر، وشاءت أن تشارك فى تحرير شعبيها، فى حين أن زوجها- لاتراه لكننا نسمع عنه أخباراً متناثرة- منغمس بدوره فى النضال لتحرير قبرص، ثم.. لانكاد نعرف عنها شيئاً آخر.

وفى الصفحات الخمسين الأخيرة من الرواية تقترب من تلك الجماعة السرية، ونعرف من أعضائها شوقى، ثم نعرف قائدها البارودى الذى خرج من سجنه أعمى شبه متسول، ومن المناقشات الطويلة التى تدور بينهم، ومن الصورة التى يرسمها البطل لأحد اجتماعاتهم نفهم أن ثمة خلافاً بين البطل وجماعته، وأن هذا الخلاف يدور حول محورين: أحقية القيادة فى أن تعود، حتى لو كانت بعيدة معزولة، وعلى القواعد الالتزام بالطاعة، ثم حول استيراد «طريق أورسى للثورة»، والبطل- بالطبع- الى جانب رفض ديكتاتورية القيادة وسلبية القواعد، وضد استيراد الثورة، لكنه- رغم هذه الخلافات الجادة والمبدئية- لاينفصل عن الجماعة، بل يظل على علاقته بها، بحكم العادة من ناحية، ولأنه يرفض أن يستجيب للقهر، فيتركها راعماً، من الناحية الأخرى.

تلك- فى سطور قليلة- هى البيضاء.

ولكى تستقيم الإجابة عن السؤال نترك البيضاء، لحظة الى صاحبها، لننظر الى علاقته بعالم تلك التنظيمات السرية، وأفكارها، وممارساتها، والمنتمين إليها.

تشير الدراسات الجادة التى كتبت عن يوسف ادريس (انظر بوجه خاص رسالة دكتوراه للباحث الهولندى كرير شويك ترجمها رفعت سلام عن الانجليزية، ونشرت بعنوان الابداع القصصى عند يوسف ادريس، القاهرة، ١٩٨٧، وانظر كذلك الجزء المنشور من دراسة طويلة للباحث المصرى الراحل ناجى نجيب، والمنشور بعنوان «الحلم والحياة فى صحبة



يوسف إدريس

يوسف إدريس، القاهرة، ١٩٨٥) الى حدود هذه العلاقة، وما يعيننا في هذا السياق هو تلك العلاقة بعد أن حدث ما حدث في يوليو ١٩٥٢، وتولى العسكريين السلطة، فمن المؤكد أن يوسف إدريس كان وثيق الصلة بأحدى منظمات الشيوعيين المصريين (حدثو- أو الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني، وقد تلاحظ أن اختار اسماً مشابهاً في «البيضاء»)، وسواء كان عضواً في إطارها التنظيمي أو لم يكن، فالثابت أنه كان أحد أعضاء مكتب الكتاب المرتبط بالمنظمة. وبعد أن حسم الصراع داخل قيادة الثورة، وأقصى محمد نجيب، بدأ النظام يعتقل معارضيه من اليساريين في ابريل ومايو ١٩٥٤، وجاء دور يوسف في أغسطس، بعد أن وجه نقداً لاتفاقية الجلاء، وقضى بالمعتقل أكثر من سنة، حتى ستمبر ١٩٥٥، دون اتهام أو محاكمة، وأطلق سراحه هو ومجموعة من رفاقه (ابراهيم عبد الحليم وزهدى العدوى وفتحي خليل)، بناء على أمر من صلاح سالم الذي فكر في استخدام الشيوعيين في المناورات السياسية التي كانت دائرة وقتذاك مع القوى الوطنية في السودان.

بعد اطلاق سراحه قطع يوسف علاقاته «بمكتب الكتاب» وبكل ما يمكن أن يهدد حريته ومستقبله، وانضوى تماماً تحت راية النظام المنتصر. وفي ٥٦ و٥٧ توثقت علاقته بأنور الساعات الذي كان مسؤولاً في الجمهورية والمؤقر الاسلامي، الى جانب «الاتحاد القومي». عن علاقة يوسف أدريس بأنور السادات يكتب ناجي نجيب: «توثقت في هذه الفترة علاقة إدريس بالسادات، وكان يتردد عليه بانتظام في منزله بالهرم، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث جيهان السادات (ست ظريفة- بالنص)، في هذه الفترة طلبت

إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع لها كتابا حول «القصة الداخلية» لحرب السويس، فأوكل المهمة إلى أديس الذي قام بتأليف الكتاب (...) لكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته، ونشر فيما بعد في الهند، كذلك ألف أديس لأنور السادات عام ٥٧/٥٨ كتابه «دعوى الاتحاد القومي» الذي لاقى - وفقا لرواية أديس- إعجاب عبد الناصر

قد تقول إن هذه علاقة «مألوفة» بين كاتب و«جنرال» أو مسؤول في العالم الثالث، لكن الأخطر في هذا السياق هو الدور الذي لعبه يوسف أديس في محاولة «جرجرة» الشيوعيين إلى أحضان النظام»، يواصل ناجي نجيب: وفي أكتوبر نظم يوسف أديس لقاء «شهيرا» بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم، ممثل المكتب السياسي للحزب الشيوعي الموحد، وفي هذا اللقاء دعا أنور السادات الشيوعيين إلى حل تنظيماتهم والانضمام إلى الاتحاد القومي كأفراد، لكن العالم رفض الفكرة، وعبر عن استعداد الشيوعيين للتعاون بشكل تنظيمي داخل الاتحاد القومي على برنامج معين.. «مع احتفاظهم بمبنيهم المستقل»، يروي أديس أنه قد نظم في نهاية ٥٨ لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د. عبد العظيم أنيس ود. اسماعيل صبرى عبد الله، ولكنه لم يحضر ذاته هذه اللقاءات.. (ص ٣١-٣٢).

وتلك كلها وقائع ثابتة، أصبحت الآن في قلب التاريخ المصرى المعاصر، وليس بوسع أحد أن يحاك حولها. (ينقل د. فخرى لبيب- فى مرجع أخير- رواية الدكتور فؤاد مرسى للقاء بين العالم والسادات، ودلالة هذا اللقاء، انظر: الشيوعيين وعبد الناصر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١١١ وما بعدها)، والمهم الآن أن الجانب الآخر رأى فى فشل تلك اللقاءات تذكيرا بالحملة القادمة، التى بدأها عبد الناصر نفسه بخطيبته الشهيرة فى بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر، وفى ٣١ ديسمبر انفتحت أبواب سجون النظام على كل مصارعها تستقبل الشيوعيين والماركسيين والتقدميين والوطنيين أصحاب الرأى على السواء، ثم جاءت أقوى الضربات فى مارس ٥٩ (يقول عنها فخرى لبيب أنها كانت «ساحقة» وإنها «استهدفت الاجهاز على الحزب، من هنا شملت كل من يشتبه فى وجود صلة ما له بالحزب، أو أى صلة بالفكر الديمقراطى التقدمى، ومن هنا شملت أيضا عناصر كثيرة من المثقفين والصحفيين وأساتذة الجامعات والنقابيين، عمالا ومهنيين، وتحولت الحملة المعادية للشيوعية إلى حملة ارهاب للشعب كله» نفس المصدر، ص ١٢٧-١٢٨).

طيب. لماذا لم تشمل مثل تلك الحملة يوسف أديس، وهو من هو؟

يرى «شويك»- استنادا الى وجهة نظر لطفى الخولى- أن يوسف ظل طليقا لأن «السلطات اعتبرته- فيما يبدو- شخصا فرديا غير ضار (ص: ٥٤). لكن ناجى لحبيب يناقش هذا التفسير، ويرى انه يعنى أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتحصيص وتحليل الدوافع واتخاذ القرار، فى حين أن الاعتقالات كانت تتم أحيانا بسبب مقال أو موقف فردى وأحيانا بالشبهة، ثم انها فى حالة اليسار واليمين المنظم كانت تتم بالقائمة أو الملف، ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ أو بطريق الصدفة، لامخرج له منها إلا بأمر علوى. الأقرب الى الحقيقة هو أن ادريس قد استثنى بتوجيه من عبد الناصر، كما استثنى آخرون من العاملين فى الصحافة (محمد عودة، عباس صالح) (ص: ٣٢).

وطوال عام عام ١٩٥٩ لم تنقطع حملات الهجوم على الشيوعية والشيوعيين المصريين والعرب، وقد أسهمت أحداث العراق: الصدام مع عبد الكريم قاسم، ومغامرة الشواف الفاشلة فى الموصل، وماتبعتها من محاكمات «المهداوى»، ثم محاولة اغتيال قاسم، وإعدامه عددا من الضباط القوميين الذين لم يكونوا بعيدين عن أجهزة «الجمهورية العربية المتحدة».. الخ، فى تأجيج الحملة التى كان يقودها عبد الناصر من دمشق والقاهرة، بكلمات أحمد حمروش: عبد الكريم قاسم أصبح قاسم العراق، الشيوعيون عملاء ملحدون لا يؤمنون بحرية بلدهم، الحزب الشيوعى السورى يعمل بتعليمات من الخارج، لن نسمح بقيام حزب شيوعى فى مصر، الحزب الشيوعى فى مصر يتلقى تعليمات من الحزب الشيوعى الايطالى منذ ١٩٥٢.. الخ) (قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج (٣)، ص ١٦٥).

انما فى هذه السياق، فى هذا المناخ العام، كتبت رواية «البيضاء»، ونشرت فى الصحيفة التى كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمى للنظام أكثر من سواها. هى، إذن اعلان براءة منشور على الناس، موجه الى من يعنهم الأمر، يسعى بها صاحبها الى تبرئة نفسه، بتقديمه بطلا يختلف مع جماعته، لان تلك الجماعة «تلمس طريقها فى الظلام الكامل، وليس هناك ما يهديها الا شعاع أبيض واحد قاتم عبر البحر...»، وهو يخشى «أن يكون قائدها المتحكم وحده فى مصيرها قادنا طوال هذه الاعوام فى الطريق الذى يؤدى لأوربا ولكنه لا يمكن أن يؤدى الى بحرى أو الصعيد... وصحيح أنه مصرى لحما ودما، لكنه كان يتكلم عن الفلاحين دون أن يعرفهم وكان يتكلم عن مصر، لكننى كنت أحس أن مصر التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها، كان يتكلم عن «الثورة» لكن أحس من أعماقى

أن الثورة التي يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسى، وكأنها ثورة أجنبية.. باختصار: إن عقله عقل خواجه..»

أليس هذا التوصيف يصب فى قلب تيار الاعلام الرسمى، آنذاك، وموقفه من الشيوعيين الذين يستوردون أفكارهم ويتلقون تعليماتهم من الخارج؟ وحول أحقية القيادة المطلقة يناقش بطل البيضا زعيمه: ... لو أخطأت هذه القيادة مثلاً أو خانت أو تواطأت.. فمن يبصرها ومن يحاسبها ومن يقول لها لا؟ وهى التى باستطاعتها أن تفصل وتدمغ وتتهم أى خارج عليها، وبهذا تضمن لنفسها بقاءً أبدياً لا يعكره معارض أو محاسب؟ وضاق البارودى بالنقاش وقال:- اسمع نحن نتناقش على أساس خاطئ، فليس مفروضاً أن تخون القيادة.. وأيضاً ليس المفروض أن تخطئ.. هى العقل المفكر، إذا أردت أن تقول هذا و(أنت) لاتتحدث بالاحترام الواجب عن قاداتك وقيادتك...»

مرة ثانية: ألا يصب هذا فى قلب تيار الاعلام الرسمى آنذاك، وموقفه من الشيوعيين، والقهر الذى قارسه النظم الشيوعية داخل بلادها؟ * وأخيراً.. هل كان عبثاً أن يصور يوسف ادريس هذا القائد الذى يارس باسم أحقية القيادة سيطرة مطلقة على الجماعة ومجلتها وأعضائها، حتى أدق شؤونهم الخاصة، أعمى شبه متسول؟

أعرفت الآن لماذا يتعمد يوسف ادريس- عن قصد وتصميم- إسقاط التاريخ الذى كتب فيه روايته ونشرها؟ لقد كانت البيضا طلبة يطلقها يوسف فى معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه (لا أعنى رفاق تنظيم بعينه. لكننى أعنى رفاق الفكر والتاريخ والموقف والقضية)، وهو يتوهم بأنه حين يسقط هذا التاريخ، فقد ألغاه وهذا وهمه الخادع. ترى هل هو الشعور بالذنب القديم، أم هى الرغبة فى استمرار خداع قارئيه، أم هما معاً، ما يدفع يوسف لأن يكتب- فى تقديم هذه الطبعة الأخيرة: أنى أهدى هذه القصة للماركسيين فى العالم العربى اليوم، فضربهم باستمرار من قوى الحكم الفاشم حال بينى وبين أن أهتم اهتماماً خاصاً، بنشرها وإذا عنتها مخافة أن تكون ضربة أخرى للماركسيين المصلوبين درماً»

ولست أجدر عندى غير تعليقين صغيرين: الأول أن البيضا لم تكن حين نشرت سوى مسمار يدق فى هذا الصليب، والثانى أن «عدم اهتمامه. بنشرها قد أدى به لأن يصدرها فى خمس طبعات (ربما أكثر) حتى اليوم، فكيف يكون الحال لو اهتم؟

احمد حمروش



على أى حال، فى نهاية تلك السنة التى يود صاحبنا اسقاطها من تاريخه وتاريخ قارئيه: ١٩٥٩ ، ترك يوسف ادريس عمله الوظيفى المضطرب فى وزارة الصحة، وعين كاتباً فى «الجمهورية»، عينه صلاح سالم ليبقى فيها طوال سنوات الستينات على وجه التقريب.

* لكن البيضاء - من حيث هى مشروع روائى- ليست هذا فقط، ثمة علاقة الحب التى تقوم عليها بين يحيى وسانتى: ويحيى يطارد سانتى، بكل نفسه بطاردها. وصفحات الرواية هى توتر بينهما، أو بتعبير أدق: بين يحيى وما يتصوره عن سانتى، فحتى النهاية نحن لانعرفها انسانية من لحم ودم وأفكار ومشاعر وهموم ، انما نراها بعين هذا الذى يطاردها بينه وبين نفسه أكثر مما يطاردها فى أرض الواقع، محموماً يكتب لها الخطابات، ويقرأها أمامها بوجد وانفعال، يقدم نحوها مرة ويجحم مرات، وحين يهم بأن ينالها- بعد أن أطل التفكير وأعد عدته- تزجره زجرة صغيرة فيتضائل ويستخذى ويلعن نفسه، ويعد بالأتى يرجع إليها، لكنه- متوتراً مرتجفاً- ينتظر طرقاتها على باب شقته فى الثالثة والنصف من كل يوم، بانتظام لا يخل.

عرفها مصادفة، ووقف الى جانبها تحت لافتة النضال السرى، وبعد اللقاء الثالث- ربما منذ اللقاء الأول- لم تعد لهذا النضال أهمية حقيقية عند أى منهما، الأهم من ذلك- عند البطل- سانتى، معركته مع الحياة، نضاله ضد المستحيل الذى قرر أن يقهره ان هو قهر روحها واخترق جسدها، وفى سبيل هذا الهدف يبدأ رحلة انسلاخه : عن أهله فى القرية

الفقيرة، عن رفاقه فى تحرير المستعمرات، عن الكتابة التى وجد نفسه عاجزا عنها عدا خطابات الحب التى يكتبها - محمومًا يلهث - فى النصف الثانى من الليل، عن حبه الذى يقيم فيه والذى أحبه أهله واعتزوا بسكنه بينهم، عن العمال الذين يعمل طبيبًا لهم، أصبحت كل حياته هى سانتى، لاشئ معها ولاشئ سواها.

قرر الدكتور يحيى، إذن، أن ينسلخ عن الحياة، وأن يحيا لسانتى، هذا اختيار البطل استطاع أن يعبر عنه ويجعلنا نحس اندحاره التدريجى أمام العالم، واحتماءه بعالم وهمى حول سانتى، يلوذ به كما يلوذ طفل بحضن أمه، ولحظات اللقاء بها أثنى اللحظات، إقبالها وانصرافها، فى رضاها وغضبها، فى توددها وتباعدها، وفى لحظات غيرتها النادرة، والبطل سعيد يتلقى رذاذها، فى لحظات ملاستها الاندراجى تسمح له بأن يدفن رأسه فى شعرها، وأن يتشممه، فيكمن احساسه بأنها تسمح له بهذه الملامسة أمتع من إحساسه برائحة شعرها.

ولم نجهد أنفسنا فى تحليل هذه العلاقة - وهى جوهر رواية البيضا - والبطل يقول لنا بوضوح انه لم يكن يتصور أن تكون سانتى انسانة مثلنا، لها أم ولها متاعب بل يمضى خطرة أبعد، فهو لا يستطيع - حتى فى خياله - ان يتصور نفسه معها فى وضع جسدى «وكأننى سأصور نفسى نائمًا مع إحدى المحرمات على». هذا جوهر علاقة البطل بسانتى: علاقة بالمستحيل، مطاردة للعجز الكامن فى الأعماق، رغبة فى تصفية حساب معلق فوق الرأس كالقدر القديم، لهاث محموم وراء صورة مسقط من الذات اختارت سانتى - بمنطق سيكولوجى خالص - كى تكون حاملة لها فتستمر الرغبة ويحمى الطراد، ومن هنا يبدو العالم الواقعى ظلًا لنفسية البطل ومحاولات تحليلها وتبريرها ورد أفعالها - مهما بدت عشوائية متخبطة - الى مصادرها فى الماضى الخاص والحميم للبطل.

بعبارة أخيرة: سانتى هى الوهم المرغوب المستحيل عسير النوال، الرغبة العvisية على التحقيق، محاولة التحديق فى عورات المحارم، يمد ذراعيه نحوها بتكبر عاجز، يفرغ عجزه فى الخطابات الملتهية والاجترار فى هدأة الليل، وحين يلقاها تقعد به أثقال الدنيا دون أن ينالها، علاقة لاتنتمى لعواطف البشر السوية، شئ أشبه بالعلاقة بين الذات والذات!

بعد نشر عدة حلقات منها فى الجمهورية، نشر يوسف توضيحًا حول خلط البعض بينه وبين بطل البيضا الذى تروى القصة على لسانه، ونبه هؤلاء الى أن هناك فرقًا بين المؤلف والشخصية الروائية، وأنه شخصيًا يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة (الجمهورية ١٥ أكتوبر ١٩٥٩). ولن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجى»، بينهما فكلاهما طبيب

يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السرى ومارسه، وكلاهما عمل طبيبا بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة فى بولاق.. الخ، لكن نقطة اللقاء الذى يصل حد التوافق انما تتمثل فى العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وفسادها:

هذا بطل البيضاء يعود الى قرينه ليقضى أجازة العيد، فيحدثنا عن مظاهره الترحيب التى يلقاها بها أهله، دون أمه، ويروح يحدثنا عن علاقته بها حديثا طويلا «علاقتنا كانت غريبة فلاهى علاقة حب ولاهى علاقة كره.. عاملتنى وريتنى بكل الخشونة والغلظة والجفاف.. نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى، وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من توتر وجرح وحساب عسير.. (...) كنت أشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بأمى، أشك ان كانت أمى حقيقة فلم أكن أحس ابدا أنها أمى..

وهذا يوسف ادریس يتحدث عن أمه حديثا مائلا. استنادا الى أحداث شخصية متعددة معه يكتب شويك : «لم يوجد مثل هذا الحب بين يوسف وأمه، وهو يتذكرها كامرأة عتيقة، ذات شخصية مستبدة كتوم، فشلت فى أن تمنحه الاحساس الأومى الذى كان يهفو اليه، وبسبب صحتها المعتلة فقد رضع يوسف من جارة مسيحية. ولم تمنحه أمه- من ذلك الحين- اهتماما ذا بال(..) وكانت علاقة يوسف بجدة أمه- التى ربيه فى (قرية) البيروم- خالية أيضا من الاحساس الدافئ، فقد كان لها مزاج نكد، مثل أمه، كانت تسلخه بلسانها السليط اذا ما أغضبها.. (ص ٤٤-٤٥) وانظر كذلك عند ناجى نجيب الأم والعلاقة بالمرأة، ص ١٢-١٤).

باستبصار نافذ يقول بطل البيضاء عن نفسه وعن صاحبه معا إن من يشك فى أول علاقاته بالناس، أقربها، العلاقة الغريزية التى لاتقبل أى تساؤل أو عدم تسليم، له العذر لو تشكك فى أية علاقة تنشأ بينه وبين أى انسان، فاذا كانت الظروف قد دفعت لأن يتساءل: أهذه أمى؟ فمن باب أولى أن يظل يتساءل: أهذا صديقى، أنتك حبيبتى، أهذه زوجتى؟، وقد يقضى حياته كلها يسأل، ويمضى عمره دون أن يجد الجواب، ولكن النتيجة أنه حتما سيظل وحيدا محاطا بالشك فى نفسه والشك فى الآخرين، بالخوف منهم وتخوفهم يسور من جهنم الدنيا المريع..»

وفى الكلمات السابقة مفاتيح ثمنية للنظر فى إبداع يوسف ادریس وحياته جميعا!.

هل تريد دليلا أخيرا على أن «البيضاء» لم تكتب فى ٥٥ (فى نهاية الطبعة الأولى) يشهد يوسف التاريخ بوضوح: صيف ١٩٥٥، وهذا مستحيل، لأن يوسف قضى ذلك

الصيف كله معتقلا كما سبق القول)؟

الدليل هو نظرة سريعة نلقيها نحو الرواية التى كتبها يوسف حقا وصدقا، فى سنوات الخمسينيات الأولى ونشرها فى ١٩٥٦، أعنى «قصة حب» (مجموعة «جمهورية فرحات») والنظرة المقارنة الى حب كل من حمزة وفوزية من ناحية، ويحيى وسانتى، من الناحية الأخرى توضح ما أعنى: حمزة مناضل لم يفقد اتصاله بالناس ولا رغبته فى العمل معهم ومن أجلهم، لم يكن يقضى وقته فى النقاش واجترار خواطره، قدما كان يتحرك ويعمل. وكان كذلك يحب فوزية، رفيقته فى العمل والخطر، حبا هو ارادة انسانية يجب أن يبذل طرفاها الجهد كى تصح وتربو، حبا هو قرار ومبادرة ومسؤولية، وليس «نداء ملحا وغامضا يهتف به صوت رائع». حب حمزة وفوزية يجيب عن كل التساؤلات المعذبة ليحيى: وجهه المهزوم الباحث فى دأب عن تبرير متماسك يعبر بهى تلك الهوة التى يحسها بطل بورجوازي صغير، يحمل كل تناقضاته، ويتسلخ عن العالم تماما سعيا وراء وهم، ثم يعود-- بعد العاصفة- ليتهم العالم بمافيته، ومن فيه، ويلقى فى وجوههم- جميعا- بالقذى، دفاعا عن رغبته فى الانسحاب والتخلي، واستجابة لخواته العميق..

باختصار: إن بطل «البيضاء» يبتعد عن أعمال يوسف ادريس فى أعمال الخمسينيات (من «أرخص ليالى»، ٥٤، الى «حادثة شرف»، ٥٨) قدر ما يقترب من أبطاله فى أعماله التالية، والتى تبدأ بمجموعة العسكرى الاسود فى ١٩٦٢.

يكفيها هذا- هنا والآن- عن البيضاء: العمل والسياق.

بحراسة

قراءة سلسلية لرواية «الغيرة»، الألبان روب جرييه

الرواية الاستعمارية: خراب البناء وتهاويم الخرق

جاك لينارد

ترجمة: محيية لطفه

مراجعة: د. امينة وشيد

تعتبر «الغيرة» من أشهر روايات ما اتفق على تسميته «بالرواية الجديدة» في فرنسا. ولقد تناولته من وجهة النظر هذه العديد من الاقلام. اما هذا الكتاب النقدي الذي سوف نتعرض له على هذه الصفحات فهو يختلف من حيث انه يتناول هذه الرواية كنموذج للرواية الاستعمارية ان جازلنا ان نسميها كذلك او رواية المستعمرات. فالناقد جاك لينارد يتبع هنا منهجا في قراءة الرواية يكشف من خلاله عن التوظيف الفني لعناصر الرواية لكشف معالم حياة هذه المستعمرات والأيدولوجية الكامنة خلف رؤية المستعمر لهذا العالم ولأصحابه ولنفسه من خلاله وكيف أن هذه الرواية هي شاهد على إختلال الهيمنة الاستعمارية على هذه العوالم.

يقع الكتاب في أربعة فصول تسيقها مقدمة طويلة الى حد ما، يليها نص يقدمه الناقد يمثل التصور الأسطوري لافريقيا عالم الادغال والاحراش والبدائية والطبيعة العذراء. يوضح الكاتب في المقدمة المنهج الذي إتبعه في دراسة الرواية والذي هو أساسا منهج اجتماعي سياسي يركز في البداية على عملية:

الشرح والفهم، فالفهم يهدف الى إستخراج البنية الدلالية للعمل والشرح يدرج هذه البنية في إطار إجمالي أوسع. وهكذا فان توضيح البنية الدلالية لرواية «الغيرة» هو اجراء لفهم وإدخال

تلك البنية فى عملية الأيديولوجية البورجوازية، وهو أيضا شرح للغيرة مع فهم أشكال هذه الأيديولوجية وهى فى طريقها للزوال، وحصر هذه الأيديولوجية الزائلة بدورها فى اطار الأيديولوجية البورجوازية التقليدية هو شرح للأولى وفهم للثانية، وحصر الأيديولوجية البورجوازية فى اطار تاريخ هذه الطبقة هو فهم للأولى وشرح للثانية، وفى النهاية حصر تاريخ البورجوازية فى اطار التاريخ الشامل لفرنسا هو شرح لدور ووظيفة هذه الطبقة بالنسبة للطبقات الأخرى هوازن فهم للمجتمع بأشمله. خصوصا وأن رواية «الغيرة» تلعب على عدد كبير من الثنائيات بخاصة ثنائية الواقع والخيال بمعنى التاريخ والأدب.

القول عن رواية أنها تشكل بنية دلالية، هو القول بأن جميع عناصر الدلالات على جميع المستويات، تنتظم الى حد انتاج دلالة شاملة تحوى هذه العناصر وتجعلها معقولة. هذه الدراسة تستمد الى هذه الدلالات لترسم لنا الخطوط العريضة لبنية التفكير فى الرواية.

الرواية يحكيها راو يقدم العناصر المختلفة لها وتنحصر الشخصيات فى: رجل غير واضح الملامح وللتسهيل سنطلق عليه مع مجموع النقاد «الزوج» بالرغم من انتفاء أية شواهد حقيقية على هذا، امرأة تسمى ... هى بلاشك زوجة الرجل السابق، جار صديق «فرانك» وأمراته كريستيان وطفلهما ، صبي، شغيلة من الاهالى.

يدور المشهد على الأرجح فى طبيعة افريقية، قد تكون غينيا الوسطى حوالى ١٩٥٠ ويبدو أن «الزوج» و فرانك يستغلان امتيازات ويزرعون مساحات كبيرة بالموز. تقدم الرواية بأسلوب التعليق على احداث يومية متكررة فى حياة هذه الشخصيات تصطبغ باعمال التنسيخ الزراعى وتكرار زيارات الجيران الا اننا نلاحظ ان الوسط المكون من المستوطنين غير متجانس اذ تختلف طبائع الأزواج ولايتفق الاشخاص ايضا سواء فى طريقة التفكير أو فى الفعل ذاته. ويظهر «الزوج» كنمط لمستعمر فترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٤٠ بينما يبدو فرانك على العكس رجلا جديدا على المستعمرة، مفعما بأفكار أخرى وتجسداً.. فى الظاهر ذلك الكمال الحضري الأسطوري فى الوسط الاستعماري (أناقة، التحدث بوضوح ولباقة) تتأقلم كريستيان وطفلهما بصعوبة مع نمط الحياة هذا ولايتحملان الطقس ومن جانب آخر ، هناك تقابل يضع جانبا البيض المقيمين فى المنزل الموصوف بإستفاضة ويضع فى جانب آخر الأهالى العاملين فى المزارع. لدينا جغرافياً عالمان محددان حيث نجد المنزل المحاصر بعالم طبيعى مكون من الاهالى، الادغال، الحيوانات ويدءا من مفهوم الحصار هذا نتعرف على وظيفة النظرة لدى سكان هذا المنزل، التى تحاول بالمعنى الحرفى للكلمة ان تستأنس المحيط، نظرة سيكشف تحليلها عن صفتها المرضية الاستحواذية بدافع من الخوف والقلق ، حيث يصبح المنزل بهذا الشكل ملجأً بالنسبة للبيض. ينبع كل الوصف فى الكتاب من الاحساس الاصلى بالقلق لدى البيض المنزوين فى ملجأهم، الضائعين وسط عالم يضايقهم. هنا هو الأساس الذى تنهض عليه المواقف التى ستفاعل معها مختلف الشخصيات كل بطريقته. غاصت منا الاسطورة الخالصة فى عالم خيالى ، غريب ، أى بكلمة واحدة: زائف ولا تعيد «الغيرة» بناء هذه الاسطورة انها تركز عليها وتغنيها فى آن.

انها تطلعتنا على شئ آخر، عالم مختلف يتأتى من الكتابة
 تمثل الجملة الأولى فى الرواية مدخلا هاما يقدم تيمتين اساسيتين فى الرواية: تيمة الظل
 وتيمة التقسيم ص ٩: الآن ظل العمود (...) يقسم (...).
 والجملة الأخيرة فى الرواية تحيىها بهذه الكلمات:
 «الليل الحالك ، النقيق الاصم للجراد ، يمتد من جديد الآن على البستان والشرفة من حول
 المنزل» ص ٢١٨.

ما بين هاتين «الآن» اللتين تحيطان بالرواية، الظل الذى يقسم أصبح ليلا مانعا من الآن فصاعد
 أية ممارسة لهذا الفكر الهندسى الذى يحاول على طول المائتين صفحة من الوصف الطويل أن ينجز
 جينا تلك المهمة الحيوية جيدا وهى الترتيب بما يتطلبه من قياس ، إحاطة ووصف.
 يميز الراوى بالفعل بين منطقتين ثقافيتين مختلفتين، منطقتين ذاتي خواص متعارضة أو
 متناقضة ، تخص احداها سكان المنزل والاخرى العمال المزارعين ويتوقف التميز بين هاتين المنطقتين
 فى الحقيقة على أن النظرة يمكنها أولا يمكنها أن تتغلغل فيهما. انهما خاضعتان لها أو ثائرتان
 عليها. منطقة سكان المنزل، تحت النظر ، قابلة للإخضاع وأليفه بينما تظل، الأخرى أى، منطقة
 العمال الزراعيين (العناير، المزارع الكثيفة) متمعة. صورة الطبيعة الاستوائية أو المدارية التى
 لا تستطيع العين ان تخترقها تمثل جزءا من الاسطورة وتستخدم «الفيرة» تتخذ هذا العنصر
 إستخداما جغرافيا ووظيفا محددا ويقع مجموع الوصف الموجود فيها فى علاقة تجاوز (أو
 تلاقص) بالنسبة لأسطورة النباتات الاستوائية الخاصة برواية المستوطنات. هناك جهد من جانب
 الراوى لإخضاع الطبيعة العقلانية هندسية بحيث لا يفلت شئ من هذا العقل. الدعوة لـ «هندسية
 مثالية»، لهندسية مبالغ فيها تشير بوضوح الى الصفة المرضية التى تتخذها الرغبة فى الوصف
 . هذه المبالغة علامة على ذعر السلطة العقلية فى مواجهة واقع يستعصى على الامساك به،
 يتمرد ويتجاوز الجهد من أجل إجباره الكادر «المعقول» للهندسة التى تستشيط فى هذيان
 عليل. فهذه الايديولوجية الاستعمارية المرضية هى شاهد على خراب وتدهور النظام الاستعماري
 وعلى الأخص صعوبة إقراره. بهذا المفهوم وفى محيط استعمار على مشارف نهايته تتخذ
 الهندسية المرضية ، اذن، معنى ايديولوجيا واضحا جدا.

ويرتبط هذا النشاط العقلى ارتباطا وثيقا بالبصر ويفعل الرؤية اللذين يتخذان بدورهما اهمية
 خاصة فى هذه الرواية. يتعدى دور العين والبصر فى الرواية مجرد الوظيفة الطبيعية والتقليدية
 الى وظيفة حيوية بالنسبة للراوى الا وهى المراقبة. حيث يقسم الراوى العالم الى اماكن يمكن
 رؤيتها واماكن تستعصى على الرؤية.. فالرؤية هى العلامة الحقيقية لوجود السيد، المستعمر،
 الذى يراقب أملاكه، بل هى أكثر من مجرد علامة، الرؤية هى الوسيلة الوحيدة والاخيرة للتقاط
 الواقع بالنسبة لسكان المنزل. وهى أيضا سلطنتهم الوحيدة وتتخذ «الزوج» فى السرد وظيفة
 تعتمد بشكل ثنائى على الرؤية، حيث تتوقف سيطرته على المزرعة من جانب ، عند نوع من
 السيادة البصرية، فهو لا يتواجد ولا يذهب لهذه الرقعة ويكتفى بمجرد رؤيتها والاشراف عليها من
 بعد، وهذه احدى الاشارات غير المباشرة لتدهور السلطة الاستعمارية . ومن جانب آخر فإن الآنا

المریضة التي أوجدها هذا الوضع لديه تنبؤ في علاقاته مع ... التي يمارس عليها مراقبة دائمة بحسب ما تجيزه هي من تواجد أو إختفاء عن مجال البصر. على ضوء ماسبق قوله يتخذ المنزل أهمية خاصة، فهو من ناحية نقطة إنطلاق النظرة، وهو أيضا النقطة المركزية للمزرعة فبواسطته يتم تقسيم الاماكن الى مناطق، حيث يمارس الزوج نشاط المراقبة من شرفة المنزل، ويمثل حصنا ومخبأ بالنسبة للابيض الذي يسيطر من خلاله على مايحيط به بما يتضمنه من مزارع واملاك وطبيعة تشكل خطرا يحيق به ويهدد سيطرته بما فيها من احراش وادغال كثيفة تعج باشكال من الحيوانات والحشرات.

وفي هذه الرؤية الثنائية للمكان، نجد خارج المنزل هو عالم السود. العالم الداخلي للمنزل هو عالم البيض ويقابله العالم الخارجى عالم السود، وتداخل هذين العالمين في بعض الفقرات يسير الى تدهور الوضع الاستعماري، الى حد يصور فيه الرواي المنزل على هيئة قفص يحجز سكانه. فنظام الاحتما، ونظام دفاع المستعمرين نفسه يشهد نهايته وقدرته على تثبيت حركة العالم داخل كادرات ثابتة سيجعل من الحصن الذي يشعرون فيه أنهم من العالم، قفصا أن يرى أو يرى، أن يراقب أو أن يكون مراقبا. هذان هما القطبان اللذان يدور حولهما معنى المنزل بالنسبة للراوى. والمكان الذي يتجسد فيه هذا المعنى المزدوج وهو الظلة jalousie (أو الشيش كما يطلق عليه بالعامية) وهى الكلمة التي تعن أيضا الغيرة حيث يلعب الكاتب على المعنيين) ويرى الكاتب إذا ما كانت مفتوحة أو مواربة أو مغلقة، فحياة المنزل تتغير على أساسها. الشيش اذن يسمح بالرؤية لكنها رؤية ذات اتجاه واحد ، تسمح بالرؤية دون أن يرى من هو الذي يقف خلفها ويحتوى الوصف علي ما هو دائما شكل العالم كما يظهر بالنسبة للراوى. ان الشيش يمنح رؤية انتقائية تقسم الواقع الى شرائح. هناك نوع من المرحع أو المصفاة عند مدخل ضمير المستعمر الراوى، يتكون من عنصرين واضحين: الأول، نظام للرؤية يوظف الواقع داخل تبسيطات هندسية تحدده فى خطوط رأسية وأفقية وتخضعه للوصف الدقيق بحيث لا يخلف شيئا يمكنه فيما بعد أن يقوم بدور لم يكن متوقعا من قبل.

أما الثانى فهو من اللوازم الضرورية للرؤية، الا وهو الضوء وبخاصة ضوء لمبة الجاز. ويجب تصور هذين العنصرين على انهما نفس كادر حياة المستعمرين. فهما يسمحان هنا بالسيطرة من مسافة على عالم طبيعى وإنساني معاد فى الأساس ويجب الاحتياط منه على الدوام. الضوء والرؤية هما اذن رموز السيطرة التي يمارسها البيض على السود. ونلاحظ ان ظهور الاهالى والحيوانات فى النص يأتي فى اللحظة التي يختفى فيها الضوء، ضوء النهار أو ضوء المصباح الضوء والطبيعة هما اذن مكملان لبعضهما ولكنهما متناقضان مع بعضهما.

فعلى طول الرواية هناك تبادل مستمر فيما بينهما يشبه الصراع بين الخير والشر. واكثر من الشمس، يلعب المصباح، مصدر الضوء الصناعى دور السند او الدعم لسلطة الابيض. وهو لا يتدخل فقط من حيث المجال البصرى، بل ايضا عن طريق الصفير فى المجال الصوتى وضجيج المصباح هذا، احد خواصه الهامة، تغطية بعض الاصوات الاخرى وعلى الاخص صوت الحيوانات فى المزارع وبفضله لا تزعجهم تلك الضوضاء. وتلك الصرخات. ومع انطفاء المصباح فجأة يتلاشى



ج. قاضي ١٩٠٠

دعم البيض، ويلقى المنزل مصيره من السقوط الحر، وتطيح به حركات الدوران والتموجات. وتحول النظرة المطاردة الى نظرة متوجسة، والاحساس بالسيطرة على الواقع الى احساس بالدونية.

أما التهديد الذي يلوح هنا أو هناك والذي تجسده تيمة البقعة، فيبدو في جميع الاحيان متغيبا عن طريق الاسلوب الايديولوجي للتغطية. والبقعة هي دائما علامة على حدث، هي أثر لدوران تاريخي، فالتغطية من جانبها تحاول أن تنفى في كل مرة هذه العلاقة بمحوها دون أن تنجح أبدا. الحركة الجدلية التي تحمل تسجيل الزمن ونفيه لاتصل في هذه التيمة ايضا الى إستنتاج أحادي.

تلك التيمات السابقة لاجود لها الا عن طريق لغة هي بدورها تحمل معان. وهذه اللغة تنقسم بدورها الى لغة أ. . . ، لغة فرانك، لغة السود. كل يحمل صفات خاصة وتساهم خصائص طرق التحدث في اظهار الفجوة بين البيض والسود. ولكن قبل ذلك كله فان لغة «الغيرة» هي اولا هذا النص الطويل الذي انتجه الراوي وهي تظهر الوضع الحقيقي للواقع في السرد. وفي الحقيقة، لم يعد هناك واقع، فالحياة ليست الا مروية، محكية، اصبحت سردا وليس لها بالتالي وجود الا في الدرجة الثانية، فقط على مستوى الخطاب. الخطاب يتحكم في الواقع من قبل حتى ان يوجد، من اجل تحويله الى مادة من أجل تطويعه. خطاب البيض وما يكن أن نسميه أدبا هو مع وظائف التسلية التي نجدها فيه عادة.

لقد رأينا في هذا الفصل كيف أظهر الطبيعة والشخصيات وكذلك الاحداث بندرتها بشكل واضح الصفات الايديولوجية لرؤية الراوي. ونعني بكلمة ايديولوجية هنا، ان وظيفة الرؤية ليست نقلا مخلصا للعالم ولكنها تشكل صورة تعمل على تخفيف حدة القلق المصاحب لموقف الراوي. ولقد اتضحت لنا معالم هذه الايديولوجية وكذلك تأكد لنا تناسق وجهة نظر الراوي.

ويعارض لينارد بعد ذلك الرأي السائد الذى يصنف رواية «الغيرة» على أنها رواية حب بمنظور علم النفس. ومن وجهة نظر لينارد يبعدنا هذا تماما عن جوهر رواية «الغيرة» بل يشوه الرواية من أجل أن يخضعها للتفسير التحليلي النفسى. حيث يفسر «الغيرة» على أنها مجرد هذيان ضمير مريض، «ومنولوج مسطح لمريض، يتكرر بلا نهاية». ويجب حسب رأى لينارد يجب أن ندرج المشكلة الخاصة بالبنية الهاجسية لخطاب الراوى داخل وصف شامل للعالم من شأنه أن يعطى اهتماما متساويا لخطاب فرانكو... أو الاهالى. وإذا كان التحليل النفسى يصب اهتمامه على الافراد، فمن الواجب اللجوء الى التحليل نحصر فيه الاشخاص داخل جماعاتهم. الا ان لحشا كهذا يجب الا يهمل التناول التحليلي النفسى، بل هو منقاد على العكس، لان يجد له مكانا وظيفيا داخل النظام الكلى. لذا فسيتم تناول الخطاب الهاجسى ليس فقط بالنسبة للراوى بل ايضا بالنسبة للجماعة الاستعمارية المكونة من فرانك،... و«الزوج»، على اساس انهم تجمعهم نفس هذه العلاقة- خطابهم المشترك يشكل السرد الهاجسى- مع الاحتفاظ فى الذاكرة بكل ما يميز كل منهم على حدة، فمن الواضح بدون شك انهم يشاركون ثلاثتهم واقعا سيكولوجيا واجتماعيا على حد سواء.

فى «الغيرة»، اللغة بأكملها هى المريضة والغيورة والشخصيات بأمراضها وغيرواتها ليست الا كومبارسات شاحبة غير قادرة على ان تحمل على اكتافها الهزيمة ثقل حدث يطول كل شئ.

يكفى ان ننظر للادب التقليدى للبيض عن حياة المستعمرات لنقتنع انه هناك اما نوع من النفى للعلاقة الاستعمارية داخل التغريب exotisme أو تأكيد متعال لتفوق الابيض على الاسود، ولن نجد فى أية حالة هذا الاحساس العميق بعدم الامان او بالقلق المميزان لرواية الغيرة، ولم يتم التعبير عنهما بشكل مترابط منطقيا فى الفترات السابقة للادب الاستعمارى. وسبب هذا الاختلاف هو بالطبع ضياع أمبريالية «البيض» ضياع احساسهم بالتفوق او على الاقل الشكل الطوباوى لهذا الاحساس ويشهد الوضع المتراجع الذى نجده فى الغيرة بحدّة على أقول الايديولوجية الاستعمارية.

نجد ايضا ظاهرة مقارنة على مستوى آخر. أقل ما يمكن قوله عن العلاقات الجنسية داخل الرواية انها غير أكيدة، الشئ الوحيد الاكيد هو ظاهرة الشبقية. المقابلة علاقات جنسية شبقية، تبدو من نفس طبيعة المقابلة بين العدوانية والقلق. بمعنى ان اعتبار الشبقية هذه المرة على أنها عدم اكتمال او بالاحرى استحالة اتمام العلاقة الجنسية، وهو دليل على اختفاء الآخر باعتباره شريكا، وبوصفه موضوعا قابل للحب أو الكراهية. وهكذا فاننا لا يمكننا إفتراض أو تخمين عواطف إيجابية أو سلبية داخل الرواية، سواء بين... وزوجها أو حتى بين... وفرانك، النص نفسه يتحركنا عن قصد خارج إطار العواطف. وهذه الظاهرة يجب إعتبارها إشارة الى أنه فى هذا العالم الذى أماننا ليس للمشاعر نفسها أى وجود حقيقى. وهذا يبدو لنا مهما على قدر ماتبدو مستحيلة تلك التفسيرات «للغيرة» على أنها تصعيد لاحساس الغيور، ولا تعتبر الشخصيات الثلاث الرئيسية كأفراد متعارضين أو متحابين بقدر ما تشكل عالما واضحا فى حد ذاته ومقابلا

لعالم آخر ألا وهو: عالم السود دارسة التيمة اذن فى ضوء التحليل النفسى ووظائف اللاوعى يجب بالتالى ان تدرج داخل بحث اشمل لظروف الوعى، ظروف هى قبل كل شئ ايدولوجية واجتماعية

كانت إحدى المشاكل التى صادفت النقاد فى هذه الرواية وقادتهم الى تقديم تفسير نفسى لها هو مشكلة الشبقية erotisme تعرف طبعا ان الان روب جرييه اعطى لهذا الموضوع فى الرواية، بشكل أبحاثى، اهمية لا تنكر وترتكز محاولة الناذ فى أن يرى الوظيفة التى تلعبها الشبقية فى العالم الذى أماننا. وما أن لدينا تقايلا أساسيا ما بين الاسود والابيض، فاننا نتوقع بالتالى ان يكون هناك عالمان جنسيان وشبقيان منفصلان، من ناحية : المنزل، البيض ونسائهم، ومن الناحية الاخرى: السود، مساكنهم ونسائهم. الا اننا لانجد شيئا من ذلك . فشبكية الجنس لاتزال متغلقة داخل نفس الكادر، كالعلاقات الاخرى. وهذا مايوضحه لنا النص، ف... ليس لديها مانع على حد قولها من مطارحة الاسود. نستنتج اذن وجود ثغرة فى نظام البيض يترك الفرصة متاحة امام علاقات جنسية ما بين البيض والسود، علالة على انه ليس هناك تبادل عنصرى بما ان عالم «الغيرة» لا يتضمن اية امرأة سوداء. هذا النقض للانقسام العنصرى لن يحدث اذن الا من اتجاه واحد، ببيض. تختار موضوعا جنسيا من بين السود كاحتمال وتؤكد هذه الایحاءات صفة التمرد لدى أ... قبولها الشفهى يمكن ان يكون مثله كمثل الرفض العنصرى للتمييز العنصرى الجنسى. وهذا بعكس تقاليد رواية المستعمرات ، ليست الشخصيات الذكورية هى التى تبحث عن المغامرات مع النساء السود. وحدها المرأة البيضاء (أ...) تشير الى إمكانية كسر التابو العنصرى على المستوى الجنسى لسببين: انها امرأة فى عالم ذكرى ، ضد الامبريالية التى تقاثل ضدها ولأنها تمثل جزءا من جماعة فى وضع غير آمن. من ملاحظة الوضع الخاص ل... داخل البنية الشاملة للعالم ، نجد أنها امرأة وسط رجال (بيض أو سود) بما ان كريستيان لاتواجد ابدا. اصف الى ذلك انها مرتبطة او متعلقة بالنواة الاستعمارية وبمخاوفها الخاصة . هنا نطرح مسألة التعرف على كيف ان أ... بوصفها امرأة، سوف تتمكن من اجتياز التهديد الثنائى الجاثم عليها.. ولایمكن ان يتم هذا بالعمل، فلا مجال لذلك. الدائرة الوحيدة التى تسيطر عليها هى الاثارة الجنسية والوظائف التى بإمكانها ان تملأها. ويجب هنا الرجوع الى تلك العملية النفسية التى تعمل على تحويل مصدر الخطر الى موضوع اشتها، من أجل ازالة شعور القلق الذى يشيره. فبمجرد رؤية مصدر الخطر يطلق العنان لآلية التصوير الشبقى erotisation الذى يتأنى عنه تحويل لطبيعة هذا الشئ. فمثلا مشهد تمشيط أ... لشعرها، وهو مشهد يتكرر بكثرة فى الرواية ، هو عملية تهدف الى تحويل حالة التوتر الى ایحاء بالأمان والهدوء. وانحناء خصلة الشعر هو ايضا صورة لتردد نقطة النهاية. فبعكس الاستقامة، يحمل الانحناء داخل عالم «الغيرة»، دلالة على عدم الاستقرار. لاثمیلنا عملية الاثارة الجنسية فى الرواية أبدا الى هذه الشخصية أو تلك انها وظيفة اساسية تلعب دورها داخل جماعة البيض المستعمرين، وهى بشكل مامنذ او مخرج خيالى جماعى. تقوم بوظيفتها داخل السرد نفسه وليست الى جانب اى من الابطال، بما أن السرد يجعل من نفسه خطاب هذه الجماعة . الاثارة الجنسية هى احدى عناصر البنية السردية مثلها

كمثل الفعل المضارع أو طريقة وصف الادغال. انها تحدد باسم الجماعة نوعا ما من السرد، بمعنى انها تحدد الجماعة عن طريق النص.

لمعنى الاثارة الجنسية فى «الغيرة» اذن- مستويان واضحان ، أن وضع اشخاص افراد على الساحة يجعل السرد غير قادر على التعبير عن اساليب هروبهم الا عن طريق سلوكيات فردية خاصة ومن هنا يأتى الكم الهائل من الايحاءات التحليلية النفسية فى الرواية. ولكن اذا افترضنا ان هذه الشخصيات مجتمعة هذه المرة تبعا لوضعها داخل عالم الرواية، اى مقسمة الى مجموعتين متعاديتين، قتلان- بعيدا عن فرديتهم الخاصة، وجود هذه الجماعات نفسها، نفهم اذن الاثارة الجنسية على المستوى الثانى كأيدولوجية وكسلوك للهروب، وتتفق على المستويات الفردية أو الجماعية، وظائف الكبت والوظائف الايدولوجية، هما الاثنان فى أنهما يزيلان عنصر القلق، فالكبت والايديولوجية ليسا الا تلك الارادة غير الواعية لعدم الرؤية.

والآن لا بد من تقديم وصف مفصل لهذه البنية الاجتماعية التى وضعنا فيها رواية «الغيرة». علينا أن نستعيد المادة التاريخية لنفهم حقيقتين ذكرتا حتى الآن بشكل ضمنى فيما سبق وهما أن:

١- رواية «الغيرة» لها موقعها بالنسبة لتاريخ الرواية الاستعمارية، وأن هذا الوضع له معنى بالنسبة لفهم هذه الرواية.

٢- رواية «الغيرة» كرواية استعمارية تتطلب من الناقد أن يكون على معرفة دقيقة بالادب الاستعماري وكذلك الادوار التى كان الاستعمار يوليها لهؤلاء الذين عملوا على بقاءه. وهكذا من الضروري هنا أن نتقرب من الواقع الاجتماعى للاستعمارية.

يؤدى فحص تاريخ الاستعمار لدى لينارد وظيفة مزدوجة يقول: لقد حاولت فى الفصل الاول تحليل نص «الغيرة» كأسلوب لرؤية وصف العالم. وبالطبع فانه من قلب الحياة الاجتماعية للمستعمرين يمكن أن يظهر منبع أساليب رؤاهم وأحاسيسهم. الا أن رؤية العالم لدى المستعمرين ليست واحدة. لقد تشكلت على مدى السنين فى وجوه اختلفت بقدر اختلاف العلاقات الملموسة بين المستعمرين والبلاد أو الشعوب المستعمرة. من الواجب اذن متابعة تاريخ هذه العلاقات بين المستعمرين والمستعمرين، فى متابعتها وانقطاعها، واستخراج الانماط الاساسية للسلوكيات والايديولوجية التى يظهرها هذا التاريخ. وللوهلة الاولى يمكن أن نستخرج ثلاث مراحل لهذا التاريخ: المستعمر الرائد، المستغل الاستعماري، والمستعمر المتعاون. ثلاث مقاطع تاريخية وراء هذه الوجوه المتميزة: من ١٨٦٠ حتى ١٩٢٠ الغزو الاستعماري، من ١٩٢٠ حتى ١٩٤٥ البلورة، ثم من ١٩٤٥ حتى ١٩٦٠ الانحسار الاستعماري. فى مقالة: من أجل تاريخ وسوسيولوجيا للدراسات الافريقية يقترح جون كوبان تقسيما تاريخيا يقترب كثيرا من تقسيم لينارد.

التسلسل الزمني	شكل العلاقة	الشكل الايديولوجي النظري	النظام السائد
١- ما قبل ١٨٦٠	اكتشاف أفريقيا	غربة الرحلة والمغامرة، أصل المجتمع الانساني	أدب، فلسفة نصوص رحلات
٢- ١٨٦٠-١٩٢٠	غزو استعماري	مبرر من قبل النظرية التطورية امكانية الاثنولوجيا	اثنوغرافيا، اثنولوجيا
٣- ١٩٢٠-١٩٤٥	البطولة	مبرر من تلقاء نفسه علم الاجناس يصف الواقع المظاهر دون أن يتساءل حول مبادئه: تفتقر بنفسها وتتضلل	اثنولوجيا واثنوغرافيا مطبقة
٤- ١٩٤٥-١٩٦٠	تصفية الاستعمار	توغل الجماهير الافريقية في التاريخ والعلوم التشكيك في العلاقات الاستعمارية وفي الوصف السابق الانتقال من الانثروبولوجيا الى السوسيولوجيا وازلة التفرغيب العلمى.	سوسيولوجيا ،سوسيولوجيا التخلف.
٥- ١٩٦٠-١٩٧٠	الاستعمار الجديد	اكتشاف أوهام الاستقلال نقد جذرى للعلاقات كآلية اقتصادية (امبريالية). انتعاش ماركسى (سبح به هدم الستالينية) يستثمر من جديد كل المجال النظرى للدراستات الافريقية ويدفع لتوحيد الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع والاقتصاد السياسى (مفهوم غلط الانتاج).	انثروبولوجيا، سوسيولوجيا اقتصاد سياسى.

وتندرج رواية «الغيرة» فى اطار المرحلة الرابعة.

لقد انتجت تصفية الاستعمار موقفين، وسنقول أيديولوجيتين. احدهما موجهة حول التعاون، وتفتح الطريق لاستعمار جديد ديناميكى، والأخرى من أنصار الانزواء بعد الخسرات الاستعمارية. وسوف نكتفى بتحديد الظاهرة الايديولوجية الكبيرة التى اتسمت بها مرحلة ما بعد الحرب: انقلاب الاسطورة . على مدى ثلاثين عاما ثبت الاوروبيون قوالب (فكرية) تشوه أو نقبح كل ما يمكن أن يأتي من أفريقيا. عن طريق احدى التحولات الجدلية التى أوضحها سارتر، أصبح الآن الابيض هو الذى يشعر بنفسه وقد مسه العجز أو الشلل الذى كان يسلطه من قبل بوفرة على

الآخرين. فجأة ، يشعر الابيض بخوار ذراعية وفعله وديناميكياته. ان «الغيرة» تنطلق من القوالب السابقة المستخدمة لوصف الافريقيين ، ليطبقها كلمة بكلمة على الاوروبي «الزوج» فى الرواية. وهذا الانقلاب يأتى من واقع أن أسطورة الزنجى فقدت مصداقيتها خلال سنوات الخمسينات.

فمن ناحية ، لمجد الافريقيين قد خاضوا معارك ضد السيطرة الاستعمارية أظهرتهم أكثر نشاطا مما توحى به الاسطورة، ومن جانب آخر فان البيض (الفرنسيين) بما انهم حسروا الحرب وعلى حافة فقد ان امبراطوريتهم، لم يتمكنوا منذ ذلك الوقت من اعتبار أنفسهم: ايجابية خالصة فى مواجهة السلبية الافريقية. وهذا يسمح بفهم أن رواية كالغيرة، تقدم فى ١٩٥٧، شخصية من الجبل الاستعماري القديم، يمكن أن تطبق عليه بالعكس، العناصر الاسطورية التى عاش عليها هذا الجبل، حيث أن أحداث التاريخ نفسها عكستها، فانها ستعطي المشهد العكسى لعظمتها القديمة. ولنفحص اذن بالتفصيل كيف أن ما كان يقال عن الاسود أصبح يمكن أن يقال عن الابيض:

أ- عدم وجود مبادرة التجديد والتقدم، بما أن القدماء لم يفعلوا ذلك، بمعنى وجود قيم متحجرة.

ب - عالم المستعمرين يشبه «ساعة ضبظت على الابدية»، ويعمل كنظام مغلق، وهو ما رأيناه على طول هذه الدراسة.

ج- وتظل استحالة «المهرب التقدمي» والانغلاق داخل «التقابل رأسا برأس لايتمكن من كسر أغلال الضمير الاستعماري الذى يمثله «الزوج» ، وسيصبح بالتالى مغلقا داخل هذا «التقابل رأسا برأس مع الذات» والذى يشكل بحق وجود الشخصيات وواقع الرواية. هكذا ، نقطة بنقطة، نرى «الغيرة» تصور بدقة المستعمرين على نفس غط النموذج القديم لصورة الاسود.

إن «الغيرة» بكونها رواية استعمارية تتأرجع ما بين فترتين، حيث كل من المستعمرين: الزوج وفرانك، يمثلان الوجوه الرمزية لتلك الفترات. أحدهما، الزوج، الذى ينتمى للماضى، يفقد دوره الفعال ولا يظهر أبدا فى الرواية وهو يقوم بوظيفته الادارية للمزرعة. أما الآخر، فرانك فتقدمه الرواية على انه رجل نشيط وديناميكى وعلى اتصال مباشر بالعمال السود فى موقع العمل.. يمكن ان نعتبر ان فرانك (على الرغم من انه اساسا فى مواجهة عالم السود) ينتحل جانبا بالنسبة لتقليدية المنزل وهو يتميز بأنه صاحب تفتح وفهم أوسع لعالم الاهالى.

وهذا يحيلنا الى الامعان فى الزوجين المتواجدين فى الرواية حيث تختلف بوضوح نظم قيمهم المرجعية . الزوج الاول يتكون من الزوج وأ.. وهما مستعمران قديمان ليست هذه هى تجربتهم الافريقية الاولى. وهما ينتميان للفترة الاستعمارية الثانية التى انتهت مع الحرب. هذه النوعية القديمة من المستعمرين قلقة حول مصيرها ومستقبلها، و تستخدم لكى تطمئن كل الآليات التى حللناها على مستوى السرد لدى «الزوج»، ولكن كما يبدو وبوضوح من خلال الاستيهامات أو الحيلالات العديدة للاختفاء والسقوط لاشيى بإمكانه أن ينقذها. هذا النمط من المستعمرين حكم عليه بالاحساس بعدم الامان.

من ناحية أخرى لدينا الزوج: فرانك/ كريستيان وطفلهما. على عكس (أ) زوجها فإن



كريستيان وفرانك وصلا حديثا إلى المستعمرة وليس لديهما، كأصدقائهما، خبرة استعمارية سابقة. كما يتميز فرانك عن زميله الزارع بأنه أكثر قدرة على استخدام وسائل حديثة في استزراع الطبيعة وفي العلاقات الانسانية مع شخوص الاهالي. هكذا فان المعرفة التي ينسبها البيض لانفسهم في الرواية تجدد لدى فرانك التطبيق العملي، التقنى وليس فقط الايديولوجى. ان غائبة معرفته وليست طبيعتها هي التي، تميزه عن تلك التي لدى «الزوج». اذا كان فرانك يمثل صفات عديدة تجعله متعارضا مع عالم «الزوج»، فإن هذا التعارض يتأكد بشكل أكثر وضوحا فيما يخص كريستيان، ليس فقط لأن لديها طفلا بعكس أ... ولكن لأنها لاتتواجد أبدا داخل الواقع الملموس للبيض، أى المنزل، حيث أنها تلزم منزلها باستمرار سواء بسبب المرض أو بسبب الطفل. كريستيان شخصية هامشية بالنسبة للبنية الاستعمارية، التي لاتتبنى طريقتها في الرؤية الايديولوجية أو في أسلوب المعيشة. وتقابل الزوجين يظهر في الواقع ظاهرتين متعارضتين رغم اتصالهما ببعضهما: انفصام النساء، عن مجرى الحياة الاستعمارية (هامشية كريستيان عن طريق عدم التزاوم وقطعية أ... عن طريق رفضها للوضع المصمم لها) وتضاد الرجال كممثلين للناظمة التقنية والايديولوجية المختلفة بما انهم ينتمون لحقتين من الاستعمار.

وريت تدريجى للموقف البروميشى للمستعمرين الاوائل. «الزوج» ثابت داخل حاضر دائم مصطنع وزائف يهدف فقط الى حجب التقدم الطوفانى للزمن، فى حين أن فرانك (على الرغم من انه منغمس فى «الغيرة» داخل عالم استعماري تقليدى) يمثل بوادر التحول فى الوضع الاستعماري عن طريق السيطرة العقلانية للمعرفة التقنية.

الا أن وضع فرانك يظل ملتبسا بما انه صاحب أراضى، «مستعمر» بالمعنى التقليدى للمصطلح. فى حين انه ينتمى لجيل الرجال الذين ستصبح قيمهم هي نفسها التي ستفدى أيديولوجية التعاون التقنى بعد حصول المستعمرات القديمة على استقلالها. لقد أبرز الراوى

بوضوح الفجوة فى الزمن التى فرضتها نظم القيم الخاصة بالزوج وقرانك. على سبيل المثال منذ وصف ص ١٧١-١٧٢ كالتى:

«واقفا على رصيف الميناء، الشخص الذى يراقب الحطام العائم يبدأ هو نفسه فى الانحناء دون أن يفقد شيئا من تصلبه، يرتدى بدلة بيضاء ذات تفصيل جيد، يلبس خوذة المستعمرات. وذو شارب أسود حوافه لأعلى بحسب الموضة القديمة.» هنا بورتريه هذا المستعمر الذى دخل التاريخ لنوه، والذى سبق أن فقد وظيفته، المثل لعالم مافتئ ينهدم. الشخصية فى الزمن الاول مثبتة وفق الصور التقليدية. إنه الرجل الذى يراقب، واقفا. انه اذن معتدل على أرجله، ثابت، ونشاطه الكامن فى الاشراف يجعل منه أحد أسياد هذه الاراضى المستعمرة. ولكن سرعان ماتت هذه الصورة الابينالية (الاستشرافية). هذا الاشراف الرائع الاعلى ليس الا على حطام عائم. ونجد هنا، ارتباطا وثيقا بين خراب البناء وتهاويم الاغراق والفرق. تافها، يبدو اذن هذا الاشراف وبالتالى الرجل الذى يمارسه.

النص اذن يجعل من إتلاف صورة المستعمر التى فرضت فى البداية عموديتها التسلطية. الآن هو «نفسه الذى يبدأ فى الانحناء»، مما يعنى بالضرورة أن هناك خارج ارادة الشخصية، واقعا آخر من قبل الاستسلام النهائى، وقد ترك الميناء العزيز وانحنى. ويدعون الراوى هنا أن تفصل بين المستعمر والواقع الاستعمارى، لأنهما بالتدقيق لا يتطابقان. الواقع الاستعمارى هو سياسى، اقتصادى واجتماعى، والاستعمارى كفرد ماهو الا الدعم السيكولوجى. هناك اذن ما بين الاثنين تعارض أو نفور، أدى الى أن الوضع الاستعمارى تمكن من التطور فى اتجاه امكانات أخرى، فى حين أن التركيبات العقلية للاستعمارى تمكن من التطور فى اتجاه امكانات أخرى، فى حين أن التركيبات العقلية للاستعمارى لم تتبع خطى التاريخ. وهذا التأخر لدى الاستعمارى عن الواقع التاريخى هو الذى يتم توضيحه كما هو ظاهر بالفعل على طول الرواية عن طريق الاوضاع المتميزة لدى فرانك و«الزوج». الشخص المقصود فى النص لا يمكن أن يكون الا «الزوج» وليس فرانك. ففرانك لم يرتد أبدا هذا النوع من الزى الخاص بالاستعمارى التقليدى، بل يوصف بالعكس كرجل عاش مشغرا عن ساعديه بلباس العمل، زى يرتبط بالطبع بوضعه كأبيض.

الاستعمارى المقصود هنا هو بالطبع أحد هؤلاء الرجال من العصر الفاتح للاستعمار، ذلك العصر الذهبى.

آخر التفاصيل المهمة لهذا النص:

«... يبدأ هو نفسه فى الانحناء، دون أن يفقد شيئا من تصلبه.» ص ١٧٢ هو بالفعل كذلك لانه سيكون غير قادر على الانحناء لوضع جديد، لانه سينحنى «دون أن يفقد شيئا من تصلبه»، لأن الاستعمارى التقليدى وكل نظامه الاستعمارى سينهدم للابد. ونشير هنا باهتمام الى أن هذا النص للاستسلام يأتي بالضبط كتكملة لوصف دوار «الحجرة». هناك اذن علاقة وثيقة بين الحناء الشخص وبين الدوامة التى هيمنت على الحجرة ومنزل الاستعمارى وكل البناء العقلى والحامى الذى شيده. اذن الشخص الذى ينحن ماهو الا علامة على تدهور أو سقوط المشروع الاستعمارى، على الأقل فيما يخص الدعائم التى اختارها. يجب فى الحقيقة الانتباه وإلى أننا

على طول الرواية، بصدد نظامين تاريخيين، سياسيين واجتماعيين إحيائيين: مستعمرة أعوام ١٩٠٠-١٩٤٥ حقبة مابعد الاستعمار.

هذه الملاحظة الأخيرة تعتمد على المقارنة مع نص آخر فى «الغيرة»: «متنحيا جانبا قليلا، ولكن فى مكان الصدارة، معطيا ظهره لهذه الهزة وللمركب الابيض المسبب لها، شخص يرتدى على الطريقة الاوروبية، يشاهد فى اتجاه الجزء الايمن من الصورة، نوعا من الحطام تطفو كتلته غير المحددة على بعد أمتار منه. يتماوج سطح الماء بموجة خفيفة قصيرة متلاحقة تصل باتجاه الرجل. مقدمة السفينة المرتفعة حتى نصفها بفعل الامواج، تبد وكخرقة بالية أو حقيبة فارغة». والفارق بين النصين واضح. فى الاول، الاستعماري- وفق ملابس- يراقب ولكن هذه المراقبة تمارس على عالم وهمى من الانقراض، وينتهى الحال بهذا الشخص الى الانحناء فى النص الثانى، شخص على النمط الاوربي ينتحى جانبا قليلا من الحركة المحيطة. وهو لا يرتبط على وجه الدقة، بكل مايحدث عند مجئ سفينته، فهو يعطى ظهره، وبدلا من المراقبة يشاهد، والمنظر الذى أمامه لا يرغمه على الانحناء بما انه غريب أت من مكان آخر. والانقراض التى يتأملها تتخذ بالنسبة له شكل الحطام الذى يظهره النص كمقابل لـ «السفينة الكبيرة البيضاء» التى يبدو الشخص نفسه مرتبطا بها.

هذان التصويران الصادران عن السرد يحيلان اذن بكل وضوح الى عهدين. الاول المرتبط بسقوط النظام القديم، يصور الاستعماري ينتحى فى حين يضطرب عالمه من حوله ويظهر على شكل حطام. لقد أصبح ينتمى لعالم آخر وزمن آخر. التصوير الثانى مرتبط بظهور جيل جديد هو جيل التقنيين المتعاونين الآتين من أوروبا. هناك أيضا تصوير لسفينتين مختلفتين: القديّة وقد صارت حطاما، بعد سقوط النظام الذى كانت ترمز اليه، والجديدة «السفينة الكبيرة البيضاء». الرجل الجديد لم يعد يشرف، وحيث أن العلاقات مع الآخرين تغيرت فانه يشاهد، والمشهد الذى يمتد أمام عينيه يعيد هذا الفرق الذى يذكر كثيرا فى الرواية، حيث يظهر ذلك الحطام و«الملابس القديمة» والذى لا بد أن يكون صاحبه هذا الشخص المذكور فى المشهد الآخر.

أما اذا تطرقنا الى مسألة الزمان فى رواية «الغيرة» فان أهم ماشد انتباه النقاد هو عدم وجود تتابع وتسلسل زمنى فى السرد. فبما تسلسل زمنى فى «الغيرة» يبدو مستحيلا، والسبب وراء ذلك واضح اذا ما انتبهنا الى أن هناك عالمين وزمانين تقدمهما الرواية بالتبادل. فالحقيقة أن فرانك و«الزوج» ينتميان الى أزمنة وعصور مختلفة من الاسطورة. ليس هناك اذن ترتيب زمنى يتوالى على مستوى حياة الافراد، ولكن هناك ماوراء الترتيب الزمنى metachronologie من أجل تسجيل فجوة زمنية أساسية، داخل النص. الزمان وانكساراته، يبدو كأحد الشروط الأساسية للسرد فى «الغيرة» بالرغم من صعوبة الاحاطة به فى أى موقع من الرواية، فعلى سبيل المثال، لن يمكننا بأى حال شرح، الآراء المتباينة الصادرة عن فرانك و«الزوج» حول امكانية أو قابلية السود لاستخدام الآلات الجديدة، الا اذا كنا نعرف أن الاختلاف ما بينهما ليس فقط تباينا فى الآراء.

ولكنه اختلاف فى نظام الاحالة راسخ داخل فجوة تاريخية.
«الزوج» يفكر بعقلية ١٩٢٠، فى حين يفكر فرانك بعقلية ١٩٥٠، ولكن الاثنين يظهران من خلال نص «فى الحاضر».
وهكذا فان الانشقاقات على جميع المستويات ترجع الى تلك الفجوة التاريخية:
انشقاق القيم، انشقاق النص، انشقاق الترتيب الزمنى يوحدها ماوراء أو ما بعد التسلسل الزمنى.

يسجل التاريخ. الذى يظل التاريخ الماضى فى الرواية، كمصدر شارح وكمراجع يسمح بفهم المعنى. وعلى طول الرواية هناك محاولة مستمرة لنفيه ومحوه. والمحو يصيح فعلاً أو نشاطاً أساسياً ويظهر كمنشأ أيديولوجى عظيم الاهمية. فأى معنى يمكن أن تكونه تلك الرغبة الجامحة لمحو أثر التاريخ الا من أجل تهدئة قلق الراوى أمام واقع تاريخى كان بالفعل يحو البيض. وبعد أن كانت الاسطورة التى صاغها المستعمرون تصف هذه الشعوب بأنها بلا تاريخ أصبحت فجأة هذه الشعوب نفسها هى التى تجعل عجلة التاريخ تدور بل وتأخذ مكان أسياء الكتابة، ليحصلوا على هذا الامتياز فى كتابة التاريخ فى الواقع وفى الكتب. ويتخذ فقدان السيطرة على حق الكتابة فى «الغيرة» شكلاً رمزياً من خلال مشهد النص الذى كتبته أ...، حين يمتص، يدمر، يشوه ليصبح مجرد خطوط ودوائر وأسهم بلا أى معنى من الآن فصاعداً. ولا يبقى شئ من المعنى الذى أرادت اليد البيضاء أن تحدهه للتاريخ. وحيث أنهم لم يعودوا أسياء اللغة والكتابة وبالتالي التاريخ يحاول البيض بطريقة أخيرة نفي هذا الحدث إذ يحاولون تغيير سير الاحداث الروائية التى يرون فيها مقابلاً لحكايتهم الخاصة، والتى يحاولون تحويرها بغرض ايجاد مخرج لهم من الواقع الذى يحاصره، إلا أن فرانك يعانى من أنه لافهم من الواقع ويجب قبوله. ويعيداً عن أن يكون مجرد خيال قصصى فان «الرواية الافريقية» تشكل جزءاً من صميم حياة شخصيات «الغيرة» نفسها.

التاريخ والاسطورة والكتاب هم إذن مرتبطون ارتباطاً وثيقاً. كل شئ يعمل كمرجع بالنسبة للنص، كل منها على مستوى معين. لقد رأينا كيف أن معرفة التاريخ ضرورية بالنسبة للقراءة نفسها ولا تقل عنها الاسطورة، فهو يحتوى العمل الروائى.

ويوضح لنا لينارد فى النهاية منظوره وممارسته المنهجية فهناك علاقة بين النص على أنه أدب والاسطورة على أنها أيديولوجيا. ويحاول أن يطور منهج «لوسيان جولدمان» من ناحية، ومنهج «رولان بارت» من ناحية أخرى فيأخذ من الأول أهمية مفهوم «رؤية العالم» مع العناية بتوضيح مستويات الشكل فى الكتابة الأدبية. ويأخذ عن الثانى نظرتة للنص الأدبى على أنه نظام إتصالى أو نظام «سيمبولوجى» (للعلاقات). فالعمل الروائى أو السينمائى يقوم على بنية دلالية. ويحاول لينارد أن يستخرج هذه البنية من رواية «الغيرة» فى علاقتها الوثيقة بالكتابة التى تعينها، ويتأثر لينارد أيضاً بمفهوم «بارت» للأسطورة الحديثة: فالأسطورة كلمة، أى نظام اتصالى يقوم على «لغة» بمفهوم «سوسير» أو كفاءة (competence) بمفهوم شومسكى.

فتقوم رواية «الغيرة» على أسطورتين:

١- أسطورة الحياة الاستعمارية فى أفريقيا بمراحل الوعى المتتالية التى عرفتها.

٢- أسطورة العلاقة الزوجية التلاقية (الزوج والزوجة والعشيق). وهى من الأساطير الدارجة

فى الحياة الأوروبية الحديثة

وهنا يأتى دور الكتابة التى تحول هذه الأنظمة الأسطورية إلى بنية دلالية تبرز الوعى القلق للاستعمار الأبيض فى فترته الأخيرة التى بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية. ودور الوصف يأتى هنا كخلق لآطار هذا القلق، مخالفا للدور «اللزائى» التقليدى للوصف الكئنائى القائم على تكرار الدلالة. ويأتى هنا الناقد بتحليل أربعة مستويات للشكل:

١- المعجم

٢- التوجه الكئنائى للخطاب

٣- لعب الكلمات

٤- إحباط الدلالة.

وما يعنيه الناقد «بإحباط الدلالة» هو الطريقة التى يحبط بها النص مواقع الانتظار الأيديولوجية والأسطورية للقارئ وهنا يلعب معنى كلمة jalunsie (الغيرة والنافذة) دور إظهار القلق والازدواجية والتشكيك فى الأساطير التقليدية للوضع الاستعماري وللعلاقة الثلاثية معبرا عن انحدار الاستعمار التقليدى. ويقرر لينارد فى نهاية تحليله انفجار اللغة الوصفية الاحادية التى هى الشرط الضرورى للاستعمار الخطأى الخاص بالأدب البرجوازي : فينفجر السرد الى سرد متردد فى بحثه الدائم عن ازدواج الكلمات. وهكذا وصل المنهج العام بالخاص (حياة الشخصيات وحياة الجماعة) وأبرز علاقة الشكل (السرد القلق) بالدلالة الاجتماعية (نهاية الاستعمار الأبيض التقليدى).

ورغم تعقيدات هذا الكتاب النقدى وصعوباته غير المجدية أحيانا فإنه قد استطاع أن يتجاوز الرؤية التقليدية للرواية الجديدة على أنها محايدة التقنيات السردية ورافضة للدلالة النفسية والاجتماعية معا، ليعطى نموذجاً جيداً للربط بين أسلوب الكتابة وبنية الدلالة والآطار الاجتماعى الخارجى للنص.



دار الفكر للدراسات والنشر

تقدم:

النظرية الأدبية المعاصرة

تأليف: راما ن سلدن / ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور

موسوعة الفراعنة

باسكال فيرنوس / جان يويوت

ترجمة د. محمود ماهر طه

يصدر قريبا:

النقد الاجتماعي

تأليف بيبيرزما / ترجمة : عايدة لطفى

مراجعة وتقديم: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوى

المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى

تأليف المستشرق الفرنسى: أندريه ريمون

ترجمة لطيف فرج

خـصم خاص لرواد دار الفكر للدراسات والنشر

٤٠ شارع هشام لبيب - مدينة نصر أول الحى الثامن

عند آخر مترو مدينة نصر تليفون ٢٦١٣٤٣٣

نصوص

قصص

فؤاد قنديل / أحمد زغلول الشيطي / شمس الدين موسى / إبراهيم
فهمي / كمال سيد السميع / سعيد نوح / هدى عباس

قصائد

نوري الجراح / نصار عبد الله / حسن طلب / مفرح كريم / محمد
موسي / محمد البرغوثي / عماد غزالي / حلمي سالم

قصة
الحصفور والريح
فؤاد قنديل

إلى ذلك الفتى هناك.. الذى لا يزال يمسك بالحجر، مصلوبا بين السماء والعراء

(١)

طائرا كان.. صغيرا وجميلا..
يحتهد أن يستقذ من الريح بعض القش.. كلما جمع قشة اختطفها الريح وأبتعدت.. يسرع الطائر فى أثرها. يضرب جناحيه بحماس.. يضرب ويجمع والريح بالمرصاد. طال سعى الطائر والريح لا تهمد. بدأ التعب ينهش فيه والانتفاش تتراجع رويدا رويدا ثقيلة الخطو.. شرعت حركته تخفت، وأخيرا سقط الطائر.. صغيرا وجميلا كان.

(٢)

تمنيت قدحا من الشاي وأنا منجذب إلى إحدى «سوناتات» البيانو لبيتهوفن.. الأنغام تترى فى ايقاعات سريعة مضطربة كاهتزاز المرتعد.. تدفق اللحن بلا رتابة.. تمنيت قدحا من الشاي الساخن.. هممت أن انهض.. أقعدنى البرد ولزمت الفراش.. وتدثرت.. لكنى مع اللحن العذب نسيت البرد.. تفلطت الأنغام فى جسدى.. تسريت كالدفء.. كالاطمئنان، كالحب.

تغلغلت فيها .. تلاشيت .. اتحدث ..

رأيت على الجدار صورة الطائر المناضل .. صغيرا وجميلا كان .. الايقاع الموسيقى يرسم بكل نغمة جزءا من ملامح الطائر الصغير، اجنحته المتوترة .. منقاره النشط .. ودوامات الريح .. تنبّهت أن أخی يقول:

- الا تسمعنى .. هل اصنع لك قدحا من شاي؟

أشرت إليه بسبابتي رأفضا .

لماذا تمدد الطائر هكذا وتفتت .. لم يكن يتمنى غير عش .. صغيرا وجميلا كان

(٣)

دقات واهنة تتسلل من خلف البعد .. من وراء القدرة البشرية على الانصات تشير إلى انفاص الطائر ونبض قلبه .. اذن فما زال حيا .. انتظرت أن يهم الطائر من مرقده .. أن يرفع رأسه أن يهز جناحيه .. أن يفعل شيئا .. أى شىء .. أه .. لم يفعل ولم يمت.

ظلت الانفاص بين بين .. تهمس وتعترف بالعجز .. لكنها تمسك بالخيط الدنيوى العجيب .

متحفزا بقيت أرقب حالته .

تعالت الانغام رويدا رويدا .. بعينى استمع اليها ، رفع الطائر صدره عن الأرض .. بعينى أراه على الجدار، نهض .. تحمله الانغام المتصاعدة .. ثابتا وقف على قدميه .. تأمل الكون لحظة فى كبرياء أصيل .. تعالى النغم فى نقر سريع . فجأة انقض على القش .. يملأ منه فمه ويجمعه بجناحيه وقدميه ويكل ما فيه ..

(٤)

أفاقت الريح .. تقدمت منه تزوم وتعوى .. من بين يديها انطلق الطائر إلى الفضاء .. وضع القش فى الركن الذى كان فيه عشه القديم فوق شجرة الجميز .. كانت العاصفة قد أطاحت منذ أيام بكل شىء ..

ما زال النغم يرسم الصورة بحنكة واتقان .. أب الطائر، هداً اللحن .. التفت حوله الريح .. ثار النغم .. سعد الطائر وتعلق بقصن شجرة يرقب الريح الحائرة .

حشد عزمه وصلب عوده .. واندفع يجمع القش من جديد . مع كل قشة ينفع النغم ويتوتر .. تزداد الهجمات وتعلو النقرات ، وتقوى ارادته .. ينقض وينقض ، يجمع .. والريح تدور حوله متعثرة .

حين امتلا بالقش فمه .. سعد إلى الفضاء وانطلق بثقة إلى العش .. فى اناة ووقع حنون بدأ يبني على الجدار عشه ويسويه .. يجرب فيه صدره ويقيسه على جناحيه .. يقف ثم ينام .. يبسط رقبته إلى أقصى مداها .. هل شمة خطر .. ما هو بالضبط الخطر المنتظر ومن أين؟ نهض .. مسح الأغصان والفضاء بنظرتة ..

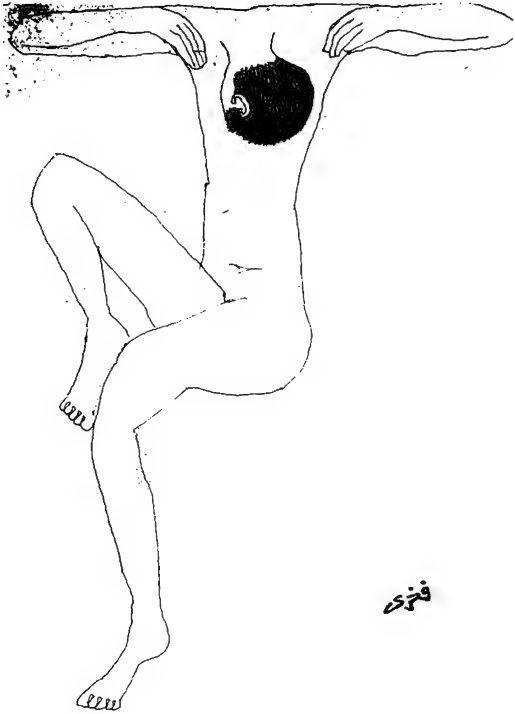
من أسفله ومن اعلاه .. كل شىء تمام .. جط الطائر ونام .. سكنت أصابع بيتوهوفن فوق المفاتيح .

عرائس من ورق

أحمد زغلول الشبيط

إلى فائق

كان البيت الكبير محاطاً بأكوام زبالة يتصاعد منها الدخان. مشى بمحاذاة الجدار. وقف أمام الباب المغلق. نظر إلى نافذة الطابق الرابع، كانت مغلقة هي الأخرى. فكر أنها لن تسمع نقر أصابعه على الزجاج بين أسياخ الحديد المشغول مهما حاول، وأن أحداً من السكان الآخرين لن يفتح له. تذكر أنها قالت أن لكل رجل مفتاحه وإنهم بذلك يمنعون الاغراب من الدخول. راح ينقر على الزجاج يائساً ثم تراجع خطوتين إلى الوراء ونظر إلى النافذة. كانت الشمس تضرب رأسه، وكان الجاكت الصوفى ساخناً على جسمه. فكر: أ يخافون هروب النساء في غيابهم؟ راح يدور حول البيت، ويتطلع إلى النوافذ وإلى حبال الغسيل الخالية، هل رحلوا جميعاً؟ لم يكن ثمة صوت، وكان الدخان يتصاعد ويطرد الذباب فيلتصق بالجدران. تذكر آخر مرة قالت له إنها لم تعد تطيق وإنها تريد أن تأخذ طفلها وتفر بعيداً. يذكر أنه جلس في المقعد ثم راح يبطلق في وردة بلاستيكية حمراء ملقاة على المنضدة، قالت أنها عملتها من علب فارغة، أمسكها وقربها من أنفه، كان حائزاً بين أن يقول لها أصبري أو أخرجي من هنا فوراً. كانت أفواج الماعز تجري صوب أكوام القمامة. عاد مرة أخرى إلى الباب وراح ينقر. يذكر آخر مرة ذهب لزيارتها، كانت تنتظره، شدد الحبل الدلى من الطابق الرابع إلى الباب فانفتح. كانت أكثر نحافة وتحت عينيها هالتان داكنتان، وكانت تبقى فترات طويلة صامته. قالت إنهم اجتمعوا وحرّموا عليها أن تتحدث إلى جارتها في البيت المقابل من خلال النافذة، قالت لم يعد هناك من كلمه، وأنها تعمل عرائس للطفلين من الورق المقوى الذي يأتي مع الماكولات. وأن الطفلين يمزقان العرائس سريعاً، وأنها تخشى عليها هنا.. يومها صعدت البنت إلى حجرة ثم بالث عليه وراحت تصرخ.. يذكر أنه راح يهبط السلم قفزاً بينما تصطلق أبواب الطوابق كلها في وجهه إلى أن خرج إلى الشارع ونظر إلى فوق ورأها صامته في



فخزى

النافذة لا تتحرك وعيناها تنظران إلى بعيد. إهتدى إلى أن ينظر إلى نافذة جارتها. كانت حبال
الفسيل محملة بالملابس ولم يكن أحد هناك. كانت الماعز تجرى حوله وتحك به وتمأى فكر أن
يكسر الزجاج ويمد يده ويفتح الطلبة، خشى أن يكون الباب مسكوكاً بالمفتاح وأن يسبب لها
المشاكل. رجع بين اعمدة الدخان، في نفس الطريق التي جاء منها. فكر إنها لم تكن تتصور أن
يأتى بعد كل هذه الغيبة، ومن خلفه، في نافذة بالطابق الرابع، وقفت امرأة في مقتبل العمر ترتقب
الطريق صامتة، وعلى خديها تنحدر دمعان، ومن خلفها كان طفلان يمزقان عرائس من الورق،
المقوى ويصرخان.

قصة أول النهار شمس الجدين موسى

لا يذكر أحد أمامه كلمة أول النهار، أو كلمة الصباح إلا وتعود أمامه صور قديمة جداً.. الطفولة.. أو سنوات حياته الأولى.. الصبا.. الحى القديم.. بيتهم نو الحجات الفسيحة.. صور عديدة تأتي مرتبة، أو متداخلة، أو مركبة فوق بعضها.. لكن خلف جميع تداخلاتها وزواياها المختلفة كان يلحـ يوماً- بيتاً قديماً لم يكن متهاكاً، لكنه قديم إذا قورن بمجموع البيوت والعمارات التى أصبحت تحيط به من كل جانب، فعظامه مثل عظام رجل عجوز وحواطه مرتفعة وسميكة، وحجراته فسيحة.. وما على جدرانها من ملابس بد أيتساقط، حتى أن رفاق عمره الصغار كانوا يعبرونه بقدمه، فهو بيت غير مرغوب فيه وسط تلك البيوت الجديدة ذات الأعمدة الخرسانية التى تمتد منها شرفات عديدة، ويسكنها أناس جدد، لا يعرف من أين أتوا، لكنهم مختلفون، ويرتدون أزياء مختلفة خاصة النساء والفتيات اللاتى كن يخلن فى ملابس ملونة وهفافة، أما الرجال فلم يرتدوا الجلباب الذى عرف به سكان بيتهم العتيق، كما كانت أشعة اللهب الكهريائية تطل من شرفات تلك البيوت الجديدة حيث لم ينل بيتهم حظه من الأضواء الكهربائية، فلا يزال يعيشون فى عصر الكيروسين، مع بيوت قليلة متناثرة تختفى فى الشوارع والحارات الجانبية التى يسكنها أناس مثل سكان بيتهم العتيق.

تداخلت صور مختلفة لبيتهم مع صور أخرى عديدة كانت تتتابع فى رأسه بعد ذكر كلمة «أول النهار أو كلمة «الصباح»، حيث لم تظهر أشعة الشمس بعد، عندما يصحو على صوت أبيه وصوت أمه أثناء اعدادهما لأبوات عمل أبيه.. العربة الخشبية التى يدفعها أمامه، والبضاعة التى تتكون من الترمس، أو الفول السوداني، والحمص واللب، أو البطاطا شتاءً، الخ وفرن البطاطا الذى يشوى داخله الأب حبيبات البطاطا، والميزان، وعجلات العربة الخشبية.. الخ.

كان يأتيه صوت الأب وهو يتقلب ما بين اليقظة والنوم:

- هو الواد سيد ما صبحي؟

وتجيب الأم:

- لسه يابو سيد.

- متى يصحو

- الوقت ميكر، ولما يصحى سأسرله لك على المعربة ليأخذ مصروفه.

فى كثير من الأحيان كان يأتيه صوت الأب منادياً عليه كى يصحو، فالصبح قد انتشر فى كل الأنحاء. كان ينقلب داخل فراشه فى الصباحات الشتائية، وقيل أن يرسل عينيه نصف المغمضة من أسفل الغطاء إلى الفتحات التى تظهر من ثانياى بروز الشباك القديم. عندها لا يرى لون الصباح.. ذلك اللون اللبنى الأزرق الفاتح بخيوطه السماوية التى تصل إلى عينيه عبر الفتحات الصغيرة، حيث يلوح الظلام كاملاً. أما فى الصيف فتكون تلك النقاط لامعة بضوء النهار الذى يتسلل من الفتحات عبر الخيوط اللبنية الحانية، وقبل ظهور أشعة الشمس. فتلتقى داخل عينيه خيوط سماوية تتركز كنقطة مضيئة وسط خشب الشباك كالح اللون.

فى ذلك الوقت ينشغل الأب بإعداد عربته الخشبية الصغيرة، حيث يضع فوقها فرن البطاطا بعد أن يخرجها من مكانه الصغير أسفل البيت، أو يفك جنزيرها الحديدى الذى يرسل إلى اذانه الناعسة صوت تصادم حلقاته المعدنية المكتومة. يرص الأب حبيبات البطاطا النيئة فوق سطح العربة خلف الفرن الأسود الصاجى ذى البابين، أحدهما علوى وهو الأكبر يضع دلهل ثمار البطاطا وفق ترتيب خاص، والثانى وهو الأصغر سفلى يضع داخله مع أبيه قطع الوقود والخشب، ثم يشعل فيها النيران بعد إغلاق الأول، وسرعان ما تظهر من مدخنة الفرن تلك الدوائر الدخانية القاتمة التى ترتفع وتملأ الشارع. وعندما تتملك النيران من قطع الخشب بالفرن ينقطع الدخان الكثيف فيغلق الأب باب الفرن على حبيبات البطاطا المراد شيهاً عندما يكون قلبه أحمر قانياً كالدّم المشع بالحرارة والدفع، ولا يتم نضج تلك الحبيبات إلا عندما يصل الأب بعربته الصغيرة إلى موقعه المختار عند ملتقى عدة طرق، حيث المرور أكثر كثافة، فيقف طوال النهار حتى يبيع جميع ما فوق عربته من ثمار البطاطا النيئة والناضجة.

عندما كان بالمدرسة الابتدائية، كان يذهب إلى أبيه كل صباح كى ينال مصروفه، مع قطعة من البطاطا يخفيها أسفل كتبه الدراسية. وكثيراً ما كان يتناولها بين الحصص، وربما أثناعاً. وكم عوقب من المدرسين لتناوله تلك الحبيبات أثناء الدرس، لكنه ما كان ينسى تلك العادة خاصة عندما يتقلب الجوع على خشبته من العقاب اللغظى أو البدنى، عندها تبدأ أصابعه الصغيرة فى العبث بين كتبه وكراسات بحثاً عن قطعة البطاطا الدافئة، فيبدأ فى التهامها بون إحداث صوت. وحتى يصل إلى مدرسته لابد أن يعبر شارعاً عمومياً، وهو أكبر الشوارع التى يمر بها. ففيه الترام الذى توصيه أمه كل صباح بأن عليه أن يرهى وجوده، فينظر يميناً ويساراً قبل أن يعبر الترام، وأبوه يقول له كل يوم:

- خللى بالك من الترام ياسيد.

ويجيبه بثقة

- لاتخف يا أبى.

ويقول منبهاً:

- أوعى ياسيد وأنت راجع.

فيكرر سيد

-لاتخشى شيئاً يا أبى.

وتعود له مسودة ذلك الصباح، الذى كان مثل جميع الصباحات التى مرت به، فأول النهار له

روائحہ التي يعرفها جيداً. كان يرى أثناء سيره لا فتات عريضة تبين أن زائراً كبيراً سيزور الحي أورياً يمر هنا وهناك، وربما يصلى في المسجد الكبير، أكبر مساجد الحي. لا يتذكر من هذا الزائر إلا أنه شخص كبير، رئيس، أو ملك، أو وزير... الخ كانت جميع اللافتات ترحب بقدوم جلالة السيد لزيارة الحي، والسيارات ترفع النفايات والقنورات التي يجمعها الكناسون، وبعدها تمر عربات الرش لتغسل الأرض بالمياه النظيفة فتلمع جوانبها الأسفلتية. كاد يجرى على أرض الشارع التنظيف فرحاً بما يرى. لم يكن ذلك الصباح مثل كل الصباعات السابقة.. كل شيء كان يتجدد أمام عينيه، الوجوه، والملابس، والسيارات وبناء المدرسة الذي بدا مضيئاً ومشعاً بالحياة، كانت هناك حركة غير عادية تحدث داخل المدرسة. تجمع الأولاد أمام أبوابها الثلاثة، وقف المدرسون والناظر وسط الأولاد، رفع على المدرسة عدد من اللافتات البيضاء الناصعة تحيي الزائر العظيم. كان المدرسون يدربون الأولاد على كيفية حملها، بينما الناظر يلقي الجميع الهمات الذي سيهتفون به أثناء مرور الشخصية المبدلة. انتعش قلبه بالفرحة الغامرة والدهشة التي لم يعرف مصدرها، فذلك الاضطراب من حوله، وهؤلاء الجنود، والتجمع الكبير في ذلك الصباح من أجل جلالة السيد العظيم الذي يهتفون له ويغنون:

- عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش

كان صوت الناظر يردد في فرحة غير معتادة..

- سنقول يا أولاد عندما يمر الموكب في نفس واحد.. عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش..

أفهمتم ما ستقولون؟؟ ويرد الجميع بأصواتهم الطفولية المتناثرة..

- نعم يا بابه سنقول.. عاش جلالة السيد عاش.. عاش.

في تلك اللحظات أحس بفرحة غامرة غشت نفسه. إنه سيشترك مع الهاتفين لجلالة السيد، بل وتعالى أن يكون هو من حاملي الرايات واللافتات. لكن الناظر اختار أكثر الأولاد طولاً وأكبرهم سناً لهذه المهمة. ساعته تمنى لو كان كبيراً مثل هؤلاء الأولاد الكبار. لعل ذلك السيد جميل الطلعة الذي يرى صورته في لباسه المدهش المحلى بالنياشين والأوسمة في صفحات كتاب المطالعة يسلم عليه، أو يكلمه، أو ينظر إليه..

أحب- في ذلك الصباح - كل شيء. أحب المدرسة والناظر والشوارع، والمدرسين الذين كانوا يضربونهم لعدم اهتمامهم بنظافة ملابسهم وأحذيتهم. أحب الناظر رغم غلظته الشديدة. لقد اكتشف فيه شخصاً آخر يتسم بوضوح، ويتكلم مع الأولاد بطريقة لم تكن معهودة، فلقد اختفت الصرامة والحدة والعصبية مفسحة مكانها لنوع من الرقة والعذوبة لم تظهر في غير ذلك الصباح بل إن وجهه قد علت ابتسامة غريبة وجميلة لم يرها من قبل. كان يريد أن تنقضى اللحظات بسرعة، ليرى السيد عندما يمر أمامهم بينما هم يغنون له.. شعر بأهميته، وأهمية مدرسته، فأكثر المدرسة والمدرسين والتلاميذ، ونسى وسط ذلك الحماس أن يتناول حبيبة البطاطا التي كان ينشغل بها في ذلك الوقت من الصباح. إزداد حبه لنفسه عندما بدأت أولى خطوات موكبهم تتحرك بقيادة الناظر. كان الناس ينظرون مبتهمين إلى موكبهم، الذي كان يسير في صفوف منتظمة، وأمام كل صف حاملو اللافتات والأعلام، أحس بروح جديدة تدب داخله وتملأ قواده. إنه حبيبة داخل مسبحة، أو واحد من ذلك الجمع.. انتعشت روحه بروح الجماعة وحبها والانتماء إليها.

وقفوا في الأماكن المخصصة لهم مع صعود الشمس إلى كبد السماء. كان النهار يملأ كل مكان



بعد أن انقضت ساعات الصباح، والسيارات تنساب وسط الشارع الكبير فى سلاسة لم يكن يراها من قبل، كما منعوا الترام من المسير فى ذلك الوقت. ظن أن راكبي السيارات يرون جمعهم، كما يرون الجموع فى الناحية الأخرى من الشارع. برز الجنود فى ثيابهم الملونة لحفظ النظام، وأسلحتهم المختلفة معلقة إلى خصورهم. ربما انقضت ساعات ظنها لحظات قبل أن يصل الموكب الذى تقدمه عدد من السيارات والموتوسيكلات بينما هتافاتهم تتصاعد تندى خلف الناظر:

- عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش...

وقف على أطراف أصابعه محاولاً أن يرى الوجه السامى الصبوح، الذى رآه عشرات المرات فوق الصفحات، كان يأمل أن يلحظه الوجه الملكى النبيل، وربما يسلم عليه، أو يبتسم له ولزملائه، وربما يزور مدرسته.... إنه سيحكى لأبيه ولأمه عن زيارة السيد العظيم لهم فى المدرسة وكلامه، سيقول لهم أنه يحب صاحب الوجه السامى الصبوح، وسيسال أباه عن أولاد السيد وأسرته وهم أعمارهم، وهل لهم نفس الوسامة التى يتمتع بها السيد؟؟

كان يشب طوال الوقت فوق أطراف أصابعه لكنه لم ير شيئاً. وقجأة ضاع النظام، وقدم عدد من الجنود دفعوهم للخلف وأدخلوهم إلى شارع جانبى. وعندما حاول الناظر أن يخاطب الجنود دفعوه جانباً ولم ينصتوا إليه، وقذفوه مع التلاميذ بالقفاظ قاسية. وجد نفسه مع رفاقة الذين كانوا يرددون الهتافات طوال النهار بعيداً عن مسار الموكب. كان موقفه الجديد على رأس الشارع مع أفراد قلائل من زملائه، حاول الآخرون دفعه حتى يحل واحد منهم محله ليرى الموكب، لكنه تشبث بمكانه ملتصقاً بحائط، فلم تفلح جميع الأيدي فى جذب بعيداً عن مكانه، كانت عيناه تتعلقان بالطريق وترقبان وصول الموكب العظيم الذى بدأ يتهادى.. لاحت السيارة الفارهة محاطة بعدد من السيارات الأخرى، تسلت عيناه إلى داخل السيارة، شاهد وجهاً تعرف عليه بسهولة من الصور، كان محاطاً بها لة من الجلال، والعظمة. رآه حياً يلقي بنظراته يميناً ويساراً، وابتسم للجميع، بينما أصوات الهتافات ترتفع:

- عاش جلالة السيد.. عاش.. عاش..

مر الموكب في لحظات كأنها لح البصر. ماكان يظن أن موكب السيد العظيم الذي ينتظرونه من ساعات النهار الأولى سيتلاشى بهذه السرعة، لكنه كان أسعد من غيره، فلقد صافحت عيناه الموكب بينما كثيرون من زملائه لم يروه، بل إن الناظر نفسه لم يره، فلقد دفعه الجنود إلى الشارع الجانبى الذى وقف الجنود على رأسه ليمنعوا الناس من التسرب إلى الشارع الكبير.

سرعان ما بدأت الجموع تنفض: ما الذى سيفعله بعد ذلك؟

كان يريد أن يطير إلى بيتهم كى يحكى لأبيه ولأمه ماحدث اليوم. سيقول لهما أنه هتف للسيد مع زملائه، بل إنه رآه بعينيه وغيره من الأولاد لم يره، سيصف لهم وجه السيد الجميل وطلعبه المشرقة تذكر أن يمر على أبيه فى المكان الذى اختاره لعربته كى يمارس عمله طوال النهار. سار مسرعاً.. لم يكن أبوه موجوداً فى مكانه المعتاد. كان الشارع خالياً من اليائعين، ظن أن أباه قد عاد اليوم مبكراً بعد أن باع كل بضاعته. أسرع نحو البيت لمع عن بعد وجود عدد من الناس يقفون أمام باب بيتهم، كانت عربة أبيه أمام المنزل وحولها بعض الرجال والنساء. لم يكن عليها ثمار البطاطا التى حملها أبوه فى الصباح اقترب من البيت بخطوات سريعة وعيون متسائلة، لم يكن الذى أمام البيت عربة أبيه التى يمارس عليها عمله، كانت هناك بعض الأشلاء المحطمة. سمع من يقول:

-الله على الظالم.. ماذنب الغلبة الفقراء؟

ومن يقول:

-والناس تأكل من أين؟

وآخرون ينظرون وعيونهم تشى بالحزن والامتعاض، دون أن يصدروا أية تعليقات.

كان أبوه جالساً فى جلبابه الذى تمرق أمام البيت، ترقص واضعاً رأسه بين يديه. بدا حزناً بانساً ولم يتكلم، وأمه واقفة بجواره وعليها أمارات الأسى، وصوت الآخرين يعلو متناشراً:

- عوضك على الله يابوسيد. الله على الظالم.

ومن يقول:

- هو علشان السيد.... يقطعوا أرزاق الناس!!

سرعان ما بدأت تتجمع أمام عينيهِ تفاصيل ماحدث. لقد هجم الجنود قبل وصول موكب السيد على الشارع ومنعوا الباعة وعرباتهم، وضربوا البعض، وحطموا عربات البعض، وكان من نصيب أبيه تحطيم عربته وضياح ثمار البطاطا، مما جعله على ذلك الحال البائس. أحس بأنه يريد أن يفعل شيئاً. ليس من المعقول أن يأمر السيد- الذى شارك فى استقباله منذ قليل- بمنع الناس من رؤيته، أو من بيع بضاعتهم التى يرنزقون منها فى الشوارع، ليس معقولاً هذا. لكن أجزاء العربة وحطامها كانت تجسد ما حدث شعر أن هناك أشياء كثيرة لايفهمها. ولعلها كبيرة على من فى سنه، وأن أباه لم يكلمه عنها. ازداد إحساسه بالضيق والجزع لحال أبيه، بدت الأمور أمام عينيهِ ليست بسيطة، انفجر فى بكاء مكتوم، كانت دموعه تنهمر دون انقطاع... تجمعت الصور داخل رأسه تداخلت، الناظر.. الشوارع.. الصباح.. المدرسون.. الناس.. تجمدت عند صورة واحدة احتوت كل المناظر الصغيرة.. كانت الصورة تشمل طوابير الجنود التى كانت تنتشر فى كل مكان.

قصة

حظر التجول غير سار على الحشاق

إبراهيم فهمي

.. أول يوم من السنة الكذا والثلاثين .. (السنة الكذا)!

تخاف أن تجهر بعمرك كما النساء .. (تخاف) !، السنة الكذا والثلاثين (السنة الكذا) ، الليلة أمطرت المساء (أمطرت) !، كأن الشتاء أوله الصباح، كأنه (بدأ) أو المواسم أنتهت (كأنها) !، تبدأ بعد أن تنتهي وتنتهي قبل المبتدا، في يدك يافتي (خُمرة) وحناء أسواني فاشعل النار واخلط صنعة أيادي البنات، أصبح فاصل الشيب في رأسك، واكتب في دفتر كم عشقت من البنات .. كم !؟ وكم سقطت من هزة العشق رأسك على صدرك ؟ كم !؟ كم صاحبت من الصحاب !؟ كم. وكم أوقعتك هزة الغدر على ظهرك !؟ .. كم قصة كتبتها من جديد !؟ وكم سطرًا كتبته طاف بك الدنيا غريباً !؟ .. وكم كلمة أوقفت الشعر في رأسك !؟

* * *

.. مراكب الشمس وجدها الأثرى تحت بيوت «مسطرد» مفناك الأخير، إذن أنت سائر على خرائط قلبك، من قرية إلى قرية من مدينة إلى مدينة حتى أستقر بك المقام على ضفاف (الخلوة) وقلت: ... عذبة البنت أمها النهر، إذن فاشرب واكتب لها ورقة بعمرك، أمطرت .. أمطرت .. ما أفادتكم إذا أمطرت وما أفادتكم إذا أمسكت، كل المواسم يا حبيبي تشابهت .. «مسطرد» .. «كشتمنة» ... كيف يهز تبدل الأوطان قلبك !؟ وكيف سطر في كتاب هو بيتك، عين عاشقة

يجفون ناعسة ورموش راقصة بيتك، علبه الدواء بيتك، أعشاش الطيور على نخل الكافور على ضفاف «الحلوة» بيتك، مقعد الأتوبيس بيتك، زجاجة الفخر بيتك، مقهى «على عواد» بيتك، كل الدنيا تفرح بأعراس المطر (تفرح)!!.. إلّاك يا مسطرده، إلّاك!!.. من أسماك؟! وكيف لا أخبرني أحد، اسمك «مسطرد» شئت أم لا أشأ، اسمها مسطرده، كنت تقرأها حقل نقط وتكريره على خرائط الكتاب المدرسى أيام كنت صغيراً وأحد عشر قمراً خطوتها، مسطرده، مسطرده، أسألك يا فتى، هل دار بخلدك يوماً أنك ساكنها ومعذبها وعذابها!!؟

* * *

.. الليلة آخر سبعة وعشرين منه بداية وداع الطيور، ونهاية رحيل الطيور، أول عام على أعوام العمر الحزين، فهلاً أرّخ أحد للدنيا باسم ميلادك، وهلاً تصور على مياه المجارى فى سكتة الشوارع بعد ذروة المرور اسمك؟! هلاً تصور على باكور المعسل وجهك؟!.. هلاً جاءت الغراوى لسامرك البعيدة؟!.. وهلاً؟!؟

العام راح، العام جاء.. هات المرايا وانظر تقاطيع وجهك. (أنظر)!!، عينك.. عينوك بالكحل ربانية، ناعسة، جميلة من أمك.. والقديساق، طالع كما النخل عن أبيك لجذك، لاتعرف من يتهم بالتواضع وجهك ومن يتهم بالكره وجهك، إلهى عذابى الغنا وعشق العذارى فأنى البنات مريم مجدليلة أعشقها على أسمك وعلى هديك!! ولاطاوعتنى الستين ولاتوقف الدهر، لكنه يجرى على وجهك، فيشيب الشعر (يشيب)!! والأرض كرة فى جيبيك، القمر أب لك والشمس أهلك!!..

* * *

.. صباح الخير يا أول عام من العمر الجميل.. صباح الخير!!
.. ترانى يا فتى بزغب الريش فى الأجنحة وترانى تبدأ الدنيا من عندى وتنتهى حيث أنا، ويكون يوماً يصالحنى ويوماً يخوننى قبل أن أرى شمس نهاره يخوننى!!، يا أول يوم من أيام العمر الجميل، تراك زهراً على طاولة اللعب، أصغر الزهر أصغر يوم من أيامى، أكبر الزهر أكبر عام من أعوامى، ارم زهرك يا فتى فيقطع لك بعدد أيامك نقاط سوداء على صفحة كتاب كانت بيضاء، يوم ميلادك، يا أول عام من العمر!!.. لا أعرف من أى عام يبدأ العمر ومن أى ساعة؟! من يأخذ أياماً دامت منى ويعطينى أياماً!

* * *

.. يا أول العام، قبل تأتىنى شمस्क، أسير على أبوابك، كل ميلاد له بحر تغسل فيه يا فتى وجهك، فانزل شواطئ «الحلوة»، اشرب سبعة كؤوس واغسل وجهك سبعة وكلم بنات «مسطرد» الصبايا على «الحلوة» إذا سألتك عن الحلوة وسرك غداً إن مت فى آخر أيامك اسأل الناس فى «مسطرد» أن يرسلوا للبحر هناك عن طريق الحلوة دفتاتك.

لا..

لا أعرف من أى ساعة تزلت «الحلوة» حتى أحسب عمرى بالتمام، (لكننى أعرف أى أرض من أراضى الدنيا ضحكت فى وجهى عندما صرخت عليها بكفى، يا أهلاً بالعالم الجديد وكل غربة قبل أن أختارها أختار لها بحرهما!

.. فى مثل هالعام من كل عام مضى، كيف كان الفتى!!.. اليوم بدايته «مسطرد» نهايته

مسطرد وفى آخر الليل تسابقك عربات «السرفيس» وتسابقها حتى بين الحبيب الجميل والليل
وأخره إن كان له آخر.

.. سبعة وعشرون عاماً من يناير!

... يحرك فرع من النهر «حلوّة».. على مسطرد، فأغسل يافتي وجهك، بحر.. تخرج لك من
الحلوة حورية يعتاد على أسماعها اسمك!.. كل المقاهى يافتي ساهرة على اسمك!.. لك فى كل
مدينة بحر، لك صاحب قادعو على «الحلوة» أصحابك على نهجك!
.. تخاف أن يجهر بعمر كذا النساء وتخاف أن تقول «للحلوّة» اسمك.. اعط شعراتك البيض
«للحلوّة» فينام ليلها فى شعرك!
* * *

.. يا أول العام من كل عام!

.. مشيت يافتي تعد أعمدة الكهرباء، تعد بوّابات البيوت، من نام فيها!؟.. ناس غير أهلك،
تفرح بالليل بدون إشارات مرور ولا عساكر ولا شيء من دون الناس لك وحدك.
.. سبعة وعشرون من يناير يقابلة فى فلك الأرض شهر مثل شهرى وعام مثل عامى ترى أية
روح جميلة تقاسمى الساعة عمرى!؟.. أى روح!؟.. أصرخ يافتي كما صرخت أول مرة اضحك
كما ضحكت أول مرة، بعدها دارت دواليب العمر كما دارت، يا أول العام من كل عام!!
.. يا أول العام من كل عام:.. ألبستك الجديد والبستنى، فاعطنى عمراً آخر كما واعدتنى،
يا أول يوم فى هالعام الجديد!.. حلوة يا قاهرة!.. حلوة يا بادية حلو يا ريف وحلوة يا صحارى،
حلوة كيفما كنت يا قاهرة!.. حلوة!
* * *

.. احك لنفسك يافتي أين تركت أيامك وأين نقشتها!؟.. على صدر أية امرأة أنشى
كتبتها!؟.. مثلاً من دخل عليك البيت دوغاً إذن!؟ من قابلك على غير موعد فى منتصف
الطريق وكأنه واعدك!؟.. مثلاً!.. من عرفك وكأنه يعرفك!؟.. من طاردك فى شوارع الليل دوغاً
سبب!؟.. من قاتلك على لقمة فى فمك!؟ على سيجارة فى يدك!؟ واء عمر وزمن يجرى وراء
زمن، أوله تحت قاع البحر وآخره فى فلك الكوكب!
* * *

.. احك لنفسك!.. احك!..

تخاف الليلة أن تجرى فرحاً بعريس ميلادك فيشذك من جلبابك العساكر، من «الحلوة»
عساكر، كنت تجرى ولا أحد يوقف الولد المشاكس، الليلة ليلة ميلادك يافتي والرقص حلال
للحزاني والبيت عامر.. اجر.. اجر من مسطرد الحزينة حتى النوبة الأولى حتى النوبة الجديدة،
كنت تجرى فتدور بك الأرض وتدور بك كواكب، بك.. بك منك.. منك، عليك ولا عليك!..
ضحكت فى عمرك الأول هناك، هل بكيت فى عمرك الثانى هنا!.. ألف شعلة نطف شرق
«الحلوة»، لك عرس ميلادك لأمثلة عرس، تشعل لك «الحلوة» فيه آلاف المشاعل! (وفى مواسم
العاشورا، كانت تشتعل لك الضفاف مشاعل معطرة بالمسك)، أحمل مشاعلك نطفأً وأجر على
ضفاف «الحلوة» وحاذر أت يشذك من جلبابك العساكر! (كانت أمك يافتي فى مواسم العاشورا
تخبز لك «الخمرد» وتخبز لك قطائر فتأخذ مشاعلك وفطانتك، تطعم جوعى وتشعل حرائق،

بيدك الليلة مشعل من مشاعل النفط في ميلادك ولك فطيرة عند أول الشارع من بائع الفطائر،
اعبر بوابة حارة «المزين»، خذ على الطريق يمينك ثم على يسارك، على يمينك على يسارك، تجد
نفسك في الشارع، مقهى المعلم «على عوآد»، محل الحاج أبو ليلة، بعده عجلاى، مكتبة،
بائع الفطائر، يغنى مع «الست» لليل ضاع منه، يعرفك لاتعرفه، يعرفك الناس في «مسطرد»
وعلى شواطئ «الحلوة» ولا تعرف أحد، فانظر يا فتى كيف تبدلت أيامك؟

.. سبعة وعشرون من يناير.. كم ذهب من عمر الفتى؟ كم؟ كم يرجع من عمر الفتى؟ كم
تمتيت في ليلتي أن أقاسم فطيرتي كل البشر، من مساكن الايواء في «بهيتم» إلى مقابر
«الامام»، من «كشتمنة» الأولى حتى الأطلسى، كنت أكتب على زجاج دكانتك «كل سنة وانت
طيبون» لكل الناس واكتب على فطيرتي... لكن عسكرى الدرك واقف لى بوجهه خلف الزجاج،
ينتظر أن يسألنى عن بطاقتى... لو يقول لى عسكرى الدرك... كل عام وانت طيب... خير، كما
أنت، والناس كما أنت، اعطيه بالتعام نصف فطيرتي، لو يسلم على ويدك قدمى على الطريق إذا
ماتاهت قدمى عن الطريق، يا يوم مولدى لو يجيبينى أحد فى الناس عن فزورة حزورة، أساله عن
بلد تليس «شبارة» سوداء لها قلبها الأبيض وطرحة العرس خضراء، يقول لى: «نوبة» «نوبة»..
«نوبة».. فى الفجر «نوبة فى المساء نوبة» فى النهار «نوبة» فى الليل نوبة، يانبوة أطرف فى
غير أيامك شوارع غير الشوارع، فى أول العام أوقف عمال المصانع، وألعب (الأولى) مع البنات
فى الشوارع، نوبة من يعشقتك يعشق كل البوادرى.

وكل الصحارى وكل المدائن مهما ضيعته المدائن، من لا يغنى أهله لا يغنيه أى وطن!
«نوبة».. تمتيت أن يزول اسم العسكرى من مرايا «الفطاطرى» وتأتى مكانه معشوقة الأزل أو
على الأثل أن تأتى بدائل الغريب فى المدائن، فطيرة فى ليلة الميلاد، وسطر على الورق لاثمنه
كنوز «قارون» و«لاجورج» واشنتن» على الورق.

.. سبعة وعشرون من يناير.. عام جديد من العمر المعذب على اليابسة! وعسكرى الدرك
واقف لى على بوغبات الشوارع يسألنى عن الورق والبطاقة والمشى فى آخر الليل بالشوارع كطير
جريح، كان اليوم لى أن أفرح وتفرح معى كل مسطرد، أفنى أن تدعو «الحلوة» النهر الأب
ويدعو النهر بالتالى كل القرى.

«.. يا أم ابراهيم لك يا له من ولدا، يفرح بعمره و العمر ضاع لما ولدته!

... يوم ميلادك يوم عيدك يا فتى!

.. جاك يوم لاثمنك ولا مثل أيامك وأنت حائر بين المفاقر، للشوارع مفارق وللعمر مفارق!..
لو صليوك على سيقان الكافور بجبال السفن، لا يسترك ليل ولا حمل الريح صوتك ولا الصدى
إلى كل تائم، لورموك فى «الحلوة» لا أحد يقتفى وراءك كى يعرف فى أى الأماكن غيابك،
ويوم ميلادك يوم عيدك يا فتى فاحمل فى جيبيك طعامك، نصف طعامك للبحر وانظر لمشاعل
النفط على الضفة المقابلة كأنها فى ليلة العاشوراء مشاعل إن شئت أرقص وغنى، ترى رقصك..

تسمع غناك!

- بطاقتك؟!



وأقفوني في عرض الطريق، بيني وبين البحر غريب والبحر بعيد، ياليتكم قلمت السلام، أول الكلام سلام، ثاني الكلام محبة، ياليتكم قلمت السلام وأخليتم لي السبيل، لكنك ملأت لكم أكوابكم في ليلة الميلاد من العذب السلسبيل، أنا ياعسكري الدرك في الأصل صحراوي، علمتني أيامي كيف أحاصر اتساع الأرض ما بين أقدامي، أنا ياعسكري الدرك لا أعرف معنى أن يمشي الناس على الأرضعة.. مامعني أن أنام فتقف على فراشي تخدعني وتقول لي: أحرسك وفي جيبك مفتاح منزلي، لا أعرف أن بالنهار لي شوارع أمشيها وبالليل شوارع لا أمشيها، تخرج لي من جيبك قانوناً للنهار لما أغفو تخرج لي قانوناً لليل، ياعسكري الدرك! أتركني في ليلة الميلاد أغسل وجهي على وجهه الحلوة.. اتركني!

يا عسكري الدرك! اني اعترف، قبل أن تأسرنى أعترف!

يا أصدقاء، ماذا لوخلت المدينة من الخمر ومن النساء، خلتي، من المقاهي خلتي، من التظاهر في مراسم التظاهر خلتي، خلتي من عساكر الدرك، من خاتم النسر واثنين من الشهود خلتي، من مخنثي «الديسكو» خلتي، وخلتي من شواهد الزور على عروسة بالدولار، وخلتي من تريض النقاد بالكلام قبل أن غلبه اللورق ومن ناقد يصالح غيرنا في السر ويخاصم غيرنا في العلن، وكتابا «يكتبون كلاما» يناسب «الكريستان ديور» ورابطة العنق ونكتب شيئاً يناسب زمناً بلا زمن!.. من قارة إلى قارة، من كوكب إلى كوكب نريد أن نرى العدل جوهرة، في أي مدار تدور؟! الجمال جوهرة في أي مدار تدور؟! .. وامرأة نلحم بها في أي كوكب تدور؟! في أي كوكب تراها تستحم؟! وعلى أي شجرة خلعت ملابسها؟! ..

.. يا أصدقاء!... (أتركني ياعسكري اني أعترف)!

.. يا أصدقائي! يا أصحابي! كيف اجتمعنا ونحن لا نلتقي... سهل على أن أجمع الناس
بزجاجة من الزيت وفرخة مذبوحة طازجة أو مجمدة أو رغيف، صعب على أن أجمع الناس بكلمة
ندية صابحة، على أي فرحة، على أي حزن تدق أجراس المدن، ونفترق! ماذا لو خلت المدينة مني
أو خلت منكم!؟.. من ذا لو أشعلت النار في كل الشوارع!؟..

.. الليلة عيدي ولا غنت أم كلثوم للعيد في ليلتي ولا طارت العصافير من أشجار الكافور
على الحلوة... كانت العصافير مراسيل لأسوان وأحبابي، كانت تطير محاذية ضفاف «الحلوة»
فتوصلها بالبحر النهر الأب والبحر يوصلها بالبلاد... كانت العصافير تغني لي ولاتخاف من
مشاعل النفط على الضفة المقابلة، تغني العصافير «يامسطرد» قمر ما هددته أم ولا عشقته
بلدا!

.. أول يوم من ميلاد الفتى، ضحكت خدود الورد للغريب، الحبيب الجميل!
.. بطاقتك!؟

.. (كنت أمشي شواطئ البحر وأعبر حدود القرى دوفا ورق ولا يسألني أحداً، من أي طريق
جئت وإلى أي طريق أمشي، أركب الريح توصلني من بيت إلى بيت وأركب البحر يعبرني من
شط إلى شط، كيف المدن لا تسمح لي بالخطى طليقة وعند أول شارع يعترضني عسكري الدرك،
أنا مانزعت أبواب البيوت ولا أزعجت نهود البنات النائمة على الوسائد!..
.. كنا غمسي ولا أحد يسألنا...
.. ورقة سلاحك!؟

.. ياعسكري كنت وحيد أبيه وحيد أمه، والسلاح لمن له أخ فتى، اعفوني ياعسكري من
شرف المعارك والعدو على الباب، معركة بمعركة، إحمل يا فتى قللك على أكتافك والعشق على
أكتافك، يحارب العشاق ياعسكري بغير حرب، يموتون محاربين، يعيشون محاربين، أرايت
عاشقاً ياعسكري فاته الليل نائماً على سرير!؟
.. ورقة اعفانك!؟

.. اتركني ياعسكري!
.. وامسكني من يدي فأخذت منه يدي، (تقطع اليد التي قد يدها على يدي)، اخبرني
يا عسكري الدرك من وضع في عينيك وجهي وفي كل النواحي يسوح العدا، رائحة النيل وبحره
في يدي، في صدري صرخة لو خرجت لشقت كرة الأرض نصفين، فاصرخ يا فتى... أضعف الإيمان
أن تصرخ بعد أن جرّوك من سلاحك، أصرخ لصفار الحجارة وأصرخ «لما نديلاً» الصراخ أصرخ!
في صدرك صرخة لو خرجت لقسمت خط الاستواء نصفين فمن حرّمنا الصراخ وحرّمنا الغناء وحرّمنا
العشق حرّم عليه الحياة!؟
* * *

.. بطاقتك!؟
لا أعرف أن كنت تركتها في حقيبة اليد أو تحت الوسادة، تحت الوسادة أو في زحام الكتب،
في زحام الكتب أو تحت أكوام الورق، لكنني أعرف طريق بيتي وأعرف مدخل الحارة، حارة

«المزين» متفرعة من شارع داير النخاية.

.. بطاقتك؟! والأ ذبحت بالسونكى جناحك!

.. أصرخ يافتى والناس نيام فى مسطرد، يسمعون صراخى ولا ينهض أحد، أبداً لا ينهض أحد وأنا ساهر بأعيادى «يامسطرد»، أعد بيوتك بيتاً بيتاً، حارة حارة، بنتاً بنتاً، ولداً ولداً، احتار كيف أغازلك وأراودك يابلدا، أكاتبك فى الصباح وانزل مقاهيك فى المساء، أغرف بكفوفى من «الحلوة»، أقول العشق أوله نهر آخره نهر أوله «نوية»، آخره مسطرد، أصرخ يافتى من جوفك صرخة تشق مسطرد نصيفن وتحجف الحلوة فى غير أيام الجفاف!..

* * *

.. كنت أود أن أكتب على زجاج دكانتك يا فطاطرى... «كل سنة وأنتم طيبون».. طيبون كل البشر.. طيبون!.. لكن عسكرى الدرك واقف لى يوجهه خلف واجهة الزجاج، يحسب على كم كويأ شريت؟!.. وكم لقمة أكلت، سبعة وعشرون من يناير، كيف يتمنى الفتى فى أول أيامه؟!.. أن أكون حراً طليقاً كما الطير فى السموات، أتنى فراشة ملونه وطائراً «بلشون» يبلغنى عن الأهل رسالة ومن الأهل سلام، ينبئنى عن عناوينهم ورحيلهم المعتاد متى رحلوا وعن وصولهم المفاجئ متى وصلوا، إذن اكتبني ياعسكرى فى دفترك عاشق، أموت عاشق، أنام عاشق، أصحو عاشق، أمشى عاشق، أصل بلاذك عاشق، أرحل من بلادى عاشق، أحلم عاشق، أكتب عاشق، أطوف عاشق، أتمرد عاشق، أهرب عاشق، أكبر عاشق، أصغر عاشق، أتكاير عاشق، أتصاغر عاشق، أخاصم عاشق، أصالح عاشق، أخاصم عاشق، أكذب عاشق، أصدق عاشق، أعشق عاشق، عاشق، عاشق!..

.. دائماً يوقننى عسكرى الدرك فى الطريق فى الطريق- وهم كشر- يسألوننى عن اسمى، عن بطاقتى، عن طيرقى، ولا أعرف أيا يتبعنى فاشبهه أى طريق يتبعهم فلا أمشى... أشتري حريتك يافتى بسيجارة من التبغ ولا أشتري!.. ومرة بجريدة اليوم الصبح!.. ولا...!، مرة بما فى جيبى من نقود!.. ولا!.. يسألوننى عن بطاقتى ولا معنى!..

.. أحسب الشوارع كما الشوارع الأولى، وجهى من وجه تلك الشوارع وكنت أمشيها فى سلام، غناء فى غناء ولا أحد كان يوقف الطيور المهاجرة إذا ما عبرت تلك السماء..

.. ياعسكرى الدرك!.. أنى اعترف!

.. اعطنى زمامى واترك لى قياد نفسى، أختار طريق الرحيل فى الرحيل وفى الرجوع أرجع لوحديا، لا أحد يكتب لى برنامج الافطار فى الافطار ولا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء، لا أحد يكتب لى، لا أحد يكتب لى برنامج العشاء فى العشاء، لا أحد يكتب لى مواعيد الصحاب ولا حبيبة تعطينى مواعيد العشق على ساعة العاصمة، أنا لا أشرب إلا إذا عطشت، حقيقة ولا أأكل إلا إذا جعت حقيقة!

وإذا أردت أن أطيرو.. لا أطيرو!.. لا أطيرو!.. أدخلونى من باب الحديد إلى ميدان رمسيس بجناحين مرفرفين وذيل من ريش، نزعوه من لحمى مروحة نوية لضابط الميناء وكان لى خاتم مسحور فى يدى يقول لى... لا تدخل أبداً.. فتزعوه منى لكى يعرفوا منه سر زوجاتهم الجميلات فى الغياب!، لنا سر داخل.

.. لنا سر داخل قلب من حجر صوان، فى قلب نخلة حوليها صحار ويحر، وأحب رواحل
العشاق ومواقع العشاق، من أغضب النهر (نيل ويحر) كى ينبع ولا يصب!
.. إلا أننا ياعسكرى نفرق العشق عن غير العشق فتغنى، (أطنك عرفتنى من أقدامى
المخضبة بالحناء كغزال) تختل قوادم غزلان الصحارى على أرضة المدن والموانى! فاحسب علينا
ياعسكرى تجاوز اشارات المرور وعبور الطريق فى غير أوان العبور، هذه حمراء توقفا.. هذه
خضراء أعبيرا.. من يمنع علينا فرحتنا فى المواسم.. تظطر الكريمة!.. إذا كانت تظطر، فتشرب
الصحارى فى صحاف من ذهب وتشرب فى صحاف من فضة!.. تظطرأ ففى أية أنية تشرب مسطرده
وفى أية أنية تشرب المدائن!

.. أول العام!.. أول العمر الجميل يافتى!
.. جوارك مطعم «الحاج أبو ليلة»، يذكرك يذكرك حضرته بأهل الزمان الأول، لكن أين هو
كى تناديه فيخلصك من أيادى العدا، تراه يصلى الفجر، ينام الناس يا حجاج والفجر لا له صاحب،
آه يا أبا الكرام كلهم نيام، بالنهار نيام، بالليل نيام، بالفجر نيام، فاسجد ياطيب الكرام وادعى إلى
رب العلى فى سمأواته الوساع، أن يصحو الناس كل الناس، بالأمانة يا حجاج فى أى شىء يختلف
الفتى (أنا) عن انتفاضى صغر مقاتل، يحاصره العدا فى باحة القدس الطهورا.. فى أى شىء
يختلف مشهدى عن مشهد الفتى فى نشرة التاسعة!.. فاختم يا حجاج صلواتك بدعوة تزيع عن
صدري وصدرك العدا.. كل العدا!..

.. بطاقتك!

.. أعرف ياعسكرى كم صرخة فى المهد صرختها! أعرف كم خطوة ناحية المدائن خطوتها!
.. وكم ضحكة حلوة ضحكتها!.. وكم ضحكة مرّة ضحكتها!.. لكننى لا أعرف كم؟!
كم رقماً من اليمين لليسمار مكترباً فى بطاقتى، حسبتنى المدنية رقماً كأرقام البيوت وأرقام
الشوارع، عسكرى عن يمينى، عسكرى عن شمالى وعلى بابك يامسطرده الولد المشاكس، عسكرى
من ورائى وعسكرى أمامى، ذلك انتى نزلت من بيتى أول العام أفرح بساعاته، ذلك انتى فرحت
أول الفرحين، ذلك أنتى أكلت فطيرة ميلادى كأسير، أسيرك يامسطرده وكل من حولى حر طليق،
الأسر لمن يخلط هوا البحر «باليهريوين»، الأسر لمن يسرق أعضائى تحت المخدرا!

.. بطاقتك!

.. نقودك!

.. تنفرح ياعسكرى الدرك برنين القروش فى يدى، آخر يناير فى يدى راتبى، فى جيبك
نقودى، فى جيبى الصغير أرواقى، تحت كتبى أقلامى، تحت وسادتى، فى جوربى، كل ورقة
بكل خزانة الدنيا، فى يدى الساعة آخر قرش بعد الضريبة من المنبع، كم حجراً من الشيشة شربتها
يافتى!.. كم تذكرة حافلة قطعتها!.. وكم رغبة فى الطعام نسيتها!.. وكم كتاباً أشتريتها!..
وكم كتاباً تحسرت عليه وما اشتريته!.. وكم جريدة أشتريتها!.. وكم صاروخاً نارياً لطفل فى
العيد!

.. وكم قرشاً دفعته لسائل مثلك غريب؟.. أضف يا عسكرى فطيرة الميلاد احسب بعدها كم
قرشاً أستقر فى يدك؟!.. وعسكرى الدرك يفرح برنين القروش اليتيمة فى يدك؟!.. فبكم يبيعك
بشري الصباح الجديد فى أول يوم من عامك السعيد!!

يا عسكرى الدرك!! انى أعترف!!

آه يا وطن انى أعترف!!

.. بادلتك يا أجمل الأوطان، بادلتك! عشق بنات المذن بعشق النخل، بادلتك عشق البحر بعشق
الخمر، بادلتك الرقص حراً على الضفاف بالرقص مقيداً بين سطور الورق، عبداً لرؤساء تحرير
الصحف وعبداً لرقباء الصحف، آه يا وطن انى أعترف!!

.. كانت تمطر فنتنظر حتى تدور الشمس دورتها، انها الليلة يا عسكرى تمطر، فكيف مطر
بمطر، كانت تمطر ولا نعرف كيف أذهرت لنا وأخضرت لنا وانبسبت لنا، خضراء.. خضراء.. على
طول الدوام خضراء، صافية مرصعة، بالزمرد مرة ومرة يا أرض ثيابك ذهب!
.. قطر.. قطر.. كيفما قطر، الليلة قطر فتجرى السماء على شوارع لائحب المطر، قطر.. قطر
على مدن تعاف المطر، فتصبها فى برك من ماء آسن وعفن!
قطر مطراً غير ذاك المطر، فرح غير ذاك الفرح، عرس غير ذاك العرس، وأيام غير تلك
التى..! من علم القلم يا عسكرى الدرك أن يجرى فى يدى على الورق، كأنما يجرى على الصحارى
المطر..!، كيف؟! سألتى المذيع:.. كيف تبدأ الكتابة، قلت له:.. اسأل السماء كيف تنزل مطراً،
وكيف تتبدل الفصول وكيف تهتز السموات بالبرق وترتعش بالعشق كما نرتعش، ثم كيف تعشق
الفتاة دونما أن يعلمها العشق أحداً..

.. قروشك.. قروشك؟!

.. قميصى عليه دمي من سلاحك!!

.. قروشك.. قروشك؟!

.. قروشك؟!

.. قروشك؟!

.. نصف فطيرة الميلاد السعيد وسيجارتين «سُور» بعد زيادة السعر الجديد!!

.. قروشك!!

.. قروشك!!

.. أول الجرح أن يسألنى غيرى عن طريقى وثانى الجروح أن يكسر غيرى جناحى، أتركنى
(الفضاء يا عابر لمن يملك السموات) ولا ملكتها!.. نظير الطيور فى هالسماء كما الطائرات،
بمواعيد الوصول تصل وبمواعيد الرحيل تسافر!.. لكل بلد أهلها،
.. أتركنى يا عسكرى!

.. بطاقتك!!

.. ولا تطير الليلة إلا إذا رأيت شعار النسر على جناحك!!

.. اتركنى يا عسكرى!

.. باسم من أمرك أن تطاردنى أنا بالذات فى أول الليل وآخره!

.. باسم من رسم صورتى لك بسكاكين البنادق وأقسم ألا ترجع إليه فارغاً اليدين وبالحظ عاثراً.. اتركنى باسم من يأمرنى فى آخر الليل ووسط النهار وأول الصبح، اتركنى أملاً قلمى من ندى واكتب على صفحة الفجر ما أملتته لى الليلالى إلا واثراً

.. اتركنى يا عسكرى!

.. ما بالك لوترانى أنزلى من البيت فى آخر الليل (تحسبه أنت ليلاً وأحسبه نهاراً، أكلم الناس من حولى ولا ترى أحداً) (استحم فى بحر وأخوض فى بحر) أراه ما - وتراه دماً، ما بالك أن أكتب الأرض ورقة وانزع عامود التليفون قلماً، ما بالك.. ما بالك لوترى النهار نهاراً وأحسبه ليلاً فبأى قانون تحاسبنى، تخرج لى من جيبك قانون الليل أم تخرج لى قانون النهار؟ ما بالك لو رأيتنى فأراك!.. لكنتك تشق أمام عيني كبد السماء - بسكينك كى أخاف وتسقط النجوم التى عشقتها برصاصك كى أخاف (ولا أخاف)! وتكسر مرايا القمر - جيبى القمر - برصاصك (ولا أخاف)! فما بالك!!

* * *

.. ما بالك!

.. لو رأيتنى لا أخاف إلا على رعدة إزرارك فى البدة الميرى، كأنه المرتعش قبلك، كأنك تخاف وحدك من شىء لا أخافه وحدى، كأنك لا تحب ما أحبه، أنت لا تحب ما أحبه، كأنك لا تجلس جوارى على المقهى فى ذلك المساء - وقلت لى السلام، وقلت لك:.. تفضل! ما بالك!!

.. تمطر.. تمطر يافتى!.. ولا أمطرت إلا العساكر!!

.. كأنها كانت تمطر يافت! كانت تمطر لك بنات يخرجن من الحواري بالمواعين، تمطر.. تمطر، كانت تمطر ورداً وقمحاً فى غير أو أنه! كأنها الساعة تمطر عساكر! تمطر لك عربات مدرعة وقمصان صفراء ونحوها وسيوفاً وخناجر!!

.. تمطر.. تمطر..!

.. تمطر لك عسكرياً يشتريك بقرش ويبيعك عند (كوبرى المعاهدة) لأول مسافراً

اتركنى يا عسكرى!

.. فهلاً نزعمت من على الشارع اسمه ووضعت اسمك! أتركنى إفهلاً ملكتنى! هلاً! والاسم تحرسنى، تطلقنى فى السموات لأطير كى يحترق جناحى!

.. اتركنى!

.. بطاقتك؟

.. قروشك؟

.. عشرة قروش فضية هديتى، رميتها للحلوة هدية فى ليلة مولدى!

.. قروشك؟

.. فى جيبى قروش بعدد أعوامى ولا حسبتها.. إذ أننى أعيش يومى بيومى ولا عرفت اليوم من الغدا

.. قروشك! قروشك! قروشك!..!

.. ثمن خطوة تخطوها نحو حوارك ونحو بيوتك!!
 .. لك عندى فى البيت ألف ليلة وألف وسيف بن ذى يزن وشجرة الدر وعنترة وأبو زيد
 الهلالى سلامة!
 .. قروشك؟ .. قروشك؟
 .. لك عندى قميص غير قميصك الميرى وسروال غير سروالك الميرى!
 .. قروشك؟ .. قروشك؟
 .. لك عندى «سفن أب» و«بيسى» وقطار يمشى على قضبان من حديد ومن غير بحر تبحر
 بواخرا!
 .. قروشك؟ .. قروشك؟
 .. قروشك؟ .. قروشك؟ .. والأ!!
 .. والأ!!
 قروشك؟
 والأ
 والأ.

من مواد العدد القادم

- طلعت رضوان يكتب عن أبنية الدمية لعز الدين نجيب
- زياد ابو لبن يكتب عن المكان والزمان فى قصص يوسف أبو ربه
- قصائد:
- محمد عيد ابراهيم، محمد أحمد حمد، أحمد طه، حسن صابر
- قصص:
- خيرى شلبى، ممدوح السجيني، ابراهيم عيسى
- بشير السباعى يكتب عن مصطفى المنصورى
- د. أنور ابراهيم يكتب عن الأدب الجلاسنوست

قصة حتى مطلع الفجر

هــكـمـال عـبـد السـمـيـع

بعد منتصف الليل - ساعات - بدقائق - يصل القطار محطته الأخيرة - محملا بالعسكريين.. يتلقاهم من محطة القيام - المحطات التالية.. يبدأ فى إقفر اغهم بعد الخروج من كل المناطق المسكونة- لايفرغ منهم تماما إلا فى المحطة الأخيرة .. تمتلى بهم كل العربات- البريد- العفش- القاطرة- السطح العلوى - الأحشاء- الأرفف المخصصة للأمتعة- تتدلى أرجلهم فوق رؤوس الجالسين على المقاعد- يتمدد بعضهم فوق نفس الأرفف تاركين أنفسهم لحالات النوم. فى الطرقات المرصوة بغير إنتظام يمر بصعوبة مفتشا التذاكر يمزحان- يتعاركان.. يتم التزويغ منها بطرق عديدة منهما أن يتم تبادل تذكرة واحدة لنصف عربة محتشدة- أو يتم الجرى أمامهما ثم النزول ومعاودة الركوب خلفها.

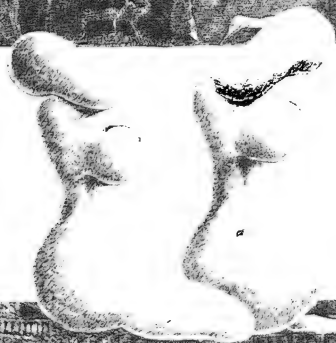
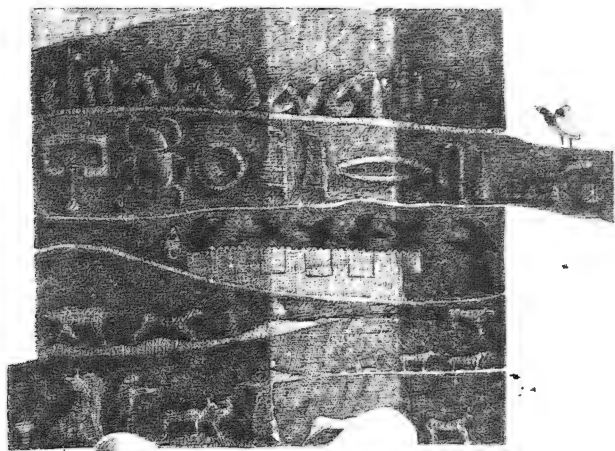
تبدأ الحركة فى التراخى قليلا عند الوصول للمحطات النائية التى تحمل أسماء لمناطق جرداء خالية من كل المعالم إلا مبنى المحطة (إن كان ثمة مبنى) تتفرغ عنده طرق عدة بين مدقات زملية وطرق أسلفتية أو كانت فيما مضى- تزدى الى الوحدات المتوارية خلف الكتيان الرملية- يتم الوصول إليها بالسير كثيرا.. قد يحدث بالصدفة أن تأتى عربة (زبل) هى فى الغالب تمشى قليلا تقف كثيرا.. من فوهة المحطة يندفعون نحوها يقذفون بأنفسهم فوقها... يتكلمون بعضهم فوق بعض.. لما يأتى السائق من القرزة القريبة دوما من كل محطة.. ينظر يزعق... يطالب الغرباء عن الوحدة بالنزول بمشاركة من أفراد الوحدة والمتعلقين فيما يزداد الراكبون عنادا وتشبشا يمزانقهم.. يعود السائق للقرزة.. يبدأ الزمن فى الاستطالة.. يتسربون قانطين فرادى وجماعات يبدأون المسير نحو الوحدات.. تمر العربة الى جوارهم مسرعة.. تنطلق زعقات اللعن والسباب..

لكنه الظلام يفتال الرؤية .. وسرعة الريح تتولى تشويه الأصوات

عند المفترق الأول تقع نقطة الشرطة العسكرية بعد مبنى المستشفى العسكرى الواقع بين الطريق- الجماعات السيارة تتحرك بإيقاع جنازى.. الظلام والصحراء وانتقاء المعالم... أصوات همهمات.. إرتطام أحذية ثقيلة بأرض شبه أسفلتية جماعات جماعات.. لا يخلو واحد من حمولة ما.. ملابس.. طعام(ملكى). سكر وشاي -أشياء أخرى- لا يبدو من أشباحهم الزاحفة تحت الظلام سوى اللفافات المشتعلة دوما عند منطقة الوجه- أبدا لا تنطفى- حيث يقوم كل بدوره فى (رش) السجائر على الآخرين.

عند الإنتهاء من قطع المسافة بين أول سور المستشفى العسكرى وآخره بدأت الخطوات فى التشاقل والتردد- عند الزاوية البعيدة من السور كان توهج اللفافات ينبئ بالسكون والترقب.. الأشياء المذخنة ملتصقة بزواية السور.. إحدى الجماعات إندفعت فى المسير تجاه نقطة الشرطة العسكرية .. على مقربة المحو العرية (الزبل) واقفة وأضواء الكشافات تتحرك بأيدى جنود الشرطة العسكرية تتفحص فى دقة مفتعلة- التصاريح -تحقيقات الشخصية- الحقائب- المظهر العسكرى- لجمع راكبى العرية- إرتدت الجماعة الى الخلف نحو سور المستشفى العسكرى قبل أن تلمحهم عيون جنود الشرطة العسكرية.. كانت الجموع المتوارية جنب السور قد بدأت التحرك فى اتجاهات متفرقة متخذة طرقا جبلية نحو وحداتهم ملتفين حول الوحدات المتناثرة المحيطة بنقطة الشرطة العسكرية بمسافات واسعة كانت إشارات الإنذار المبكر قد وصلت الى فلول القادمين من المحطة فأخذوا ينشقون عن الطريق شبه الأسفلتى الى المتسعات الجبلية الوعرة... وبدأ الطريق يخلو تقريبا إلا من ثلاثة تبقا من كل الجماعات التى أكملت سيرها.

وقف ثلاثتهم معطوئى الذهن- هم من نفس الوحدة تبعد عن نقطة الشرطة العسكرية كيلو مترات كثيرة عند السير فى خط مستقيم- إختيار المتسعات الجبلية يضاعف المسافة مرات عدة- وقد لاينتهى بالوصول الى الوحدة فى ليلة تحالفت فيها أضواء السماء مع الظلام. إلتصقوا بزواية السور- أشعلوا اللفافات- أكلوا اكلا « ملكيا » من حقية أحدهم- جلسوا على الحجارة منتظرين إنفراج الطريق - ترك أحدهم الحجر وتوسد حقيقته بعد أن تمدد على الرمال الخشنة.. تقدم الثانى نحو المفترق أملا فى العودة لزميليه حاملا بشرى إنفراج (الكبسة) -. جلس الثالث يدخن على حجر- عاد مستطلع الإنفراج يائسا- إنتهى المدخن من لفافته- وقف مقترحا المرور من نقطة الشرطة على أن يتقدمهم- تصريحه سليم وتحقيق شخصيته موجود ومظهره لا بأس به- كان الوحيد بينهم الذى لا يحمل حقيبة.. تمحسس الآخر حقيقته ونظر مستنكرا- كان النائم قد قطع شوطا طويلا فى النعاس- أيقظاه- إنتفض مذعورا- احتضن حقيقته أفاق بعد فترة جلوس- وقفوا جميعا- غبشة الضوء الآتية من عند المفرق تؤكد إستمرار



creation 1/20

الكيسة- العرية الزيل مازال شبحها يبدو مركونا أقص اليمين.

لم يكن أمامهم إلا التحرك باتجاه وحدتهم- أنبأهم واحد انه يحفظ طريقا يؤدي للوحدة..
تجارب كثيرة فى العودة تحت نفس الظروف.. كانت هناك بعض الليالى المقمرة... إنقادا خلفه-
تحركوا للخلف بمحاذاة سور المستشفى العسكرى وداروا حوله- لما انتهوا من الدوران بدأت كل
العالم ويقاها فى التلاشى- يبدأ مترامية مسرلة بالظلام

يخبون فى قلب المغازة- تنفرس الأحذية الثقيلة فى الرمال المسافات يصعب السيطرة عليها-
الرمال تلتهم إيقاع الخطوات بين حين وحين يجلجل فى الفضاء عواء الذئاب - ترد عليه. نباحات
شرسة لجماعات إستيطانية لكلاب ضالة تناثرت جموعها فى عمق الصحراء- كان موسم تكاثرهم
كما أفتى أحد الفارفين منهم بشئون الكلاب.

لم يكن ثمة طريق مستو أو ممدود على إستقامته- الإجتهد الوحيد يكمن فى الحفاظ على
وحدة الاتجاه- يجدون أنفسهم داخل إحدى الحفر أو خنادق العربات المهجورة- يخرجون منها ناسين
الاتجاه الأصلي يواصلون السير فى اتجاه محتمل- يصعدون تبة- ينزلون يسقط واحد داخل حفرة
برميلية- يخرجونه- يشاهدون أشباح الثعالب الراكضة- يتقاربون- يحاولون- التلاحق-
تنخبط حركة الأجساد - يشير واحد بفترة راحة- يرفض الآخرون خوفا من العقارب والشماعين
يتوقفون بين حين وحين لمعاودة إشعال اللغافات- تتوهج فى الظلام- لاتضئ حولها- تحدثوا أو
حاولوا ذلك لصعوبة تحريك الفكين- بدأت البرودة تسرى- لاتقتصصها كلمات منتزعة
بتمارين طويلة تتم بتحريك الفكين حركة حرة حتى تناغم الكلمات وتخرج لتلتهم صوت
الخطوات الضائعة.. محاولات لإخراج أصوات.. تردد أصداؤها فى الآفاق البعيدة للمفازة
السرمدية- الإمكانات الحسية تتوارى أو تضعف- يجربون الإستماع- التمييز بين صوت
رصوت- أخذ كل منهم ينادى على نفسه بصوت جاهد أن يخرج قويا- يرتد إليه صوته بعد برهة
مرات متتالية من كل الاتجاهات.

بدأت الأصوات تتداخل- تنخفض- صور تخرج مشوشة محكية.. مسموعة- مجهولة
انصاحب- لم يعد أحدهم يعرف أهى حكايته- أم حكاية رفيقيه- فيها قرية لم تعد قرية.. لم
تصبح مدينة- حلاق- أب- يحلم بالعيش على المدينة- ليسافر يجمع نقودا يموت تتوارى زوجته
خلف ظل الرجل الآخر.. الذى باع دمه أملا فى القوت اليومي- ابتياع الأشياء المستعملة الأرخص
التي تكلف غالبا- النظرات الثابتة بين المقهى والحانة والأركان المرصودة- ذكاء المرء المحسوب
عليه- امرأة كانت حبيبة يوما- تاهت- فى سرور تجاوز كل شئ.. الانكفاء على الرُوم حتى
تبددت منها الحبيبة وحلت محلها «بومة عمياء»

البيداء الواسعة تخلط كل الأصوات والحكايات- تحيلها لقانون الصحراء- إنكسر التساؤل عن
صحة الاتجاه تاق كل منهم ليسمع الآخر- يراه... لم يعد ذلك ممكنا حتى الواحد منهم لم يعد يرى
نفسه أو يسمع نفسه- اتجاه القديمين- حاولوا كثيرا- بالإستدارة حول بعضهم البعض- محاولة

الرؤية التلمس- صعدوا - هبطوا كشيان رملية ناعمة منهكة وخادعة- صعدوا- هبطوا حفر
 عربات - خنادق مهجورة- الأحذية تلتصق أكثر بالأرض.. بات نقل الخطوة بعد الخطوة شاقا
 مريرا الأصوات المقعقة وندت هي الأخرى- تهب من كل الاتجاهات الرياح الباردة المحملة بالرمال
 تلسع المناطق المكشوفة في الأجساد- نفذت كل أعواد الشقاب- كل اللقافات- ليل المفايزات
 لا يعرف فصول السنة- والقمر ابتلعه سحابات كثيفة- والظلام- حالك حالك- والأشباح الثلاثة
 تتلاقي... تتفرق.. تتلاشى في الظلمات الكثيفة.



قصة

أوراق العربة الجنوبية

سعيد نوح

دخول:

كن على حذر.. ما هي إلا خطوة تخطوها نحو البداية.. لذلك التبع دوامات.. وللجبل قمة.. حذار أن تجوب الجتوب لاهياً.. للجنوبيين أشياؤهم.. ولك أشياؤك.. وزغب الربيع لا يحب الشتاء.. والبرد والدفء يؤلفان قلباً واحداً.. فلا ترم بدفئك في صقيعها.. ولا تعبد الشمس.. يا أبها القاهري.. قم للجتوب إلا قليلاً، وذكره إنه يجهل التذكير، وأقرأ عليه بعض أنوالك.. الوقت أت لاريب.. وإن دخلت عليهم فاخلع صفات القاهري واخش مافى القلب، فإن ضحكوا، فإن قلوبهم غلف.. وإن بكوا فلك لك ياذا الملك فتمام الكل هو النقصان.. حذق في وجوههم. وجه يصلح للنار وآخر لك.. لك ياذا الملك.. فلك الجميل يا جميل ولك الجميلة الجنوبية يا قاهري.. صاحبتك السلامة....

(١)

هل كان على أن أتعرى أمامها.. تربيكنى براءة عينيها.. وكيف استطاعت أن تجمع كل الفصول في جسدها.. هنا صقيع موحش.. وهناك (ربيع).. وبين البين خريف.. لا أعرف كيف استشعرت الحياة حين راودتني عن فمي، وغلفت دونه أنوار العربة، أياد تعرت أمامها أيادي.. وشفا بشفاه اقتربت.. كانت السماء قزحية.. وضجرٌ جديد على الأبواب.. وعلى كرسى القيادة راح الكهل يسعل من الغناء... وتلك العجالات السوداء تطحن الاسلفت، وأنا خارج الهرية.. عندما إلصقت بها فاجأتني فصلية دم (O) كنت مسبل العيتين. والألوان الغبية تخشني.. إن



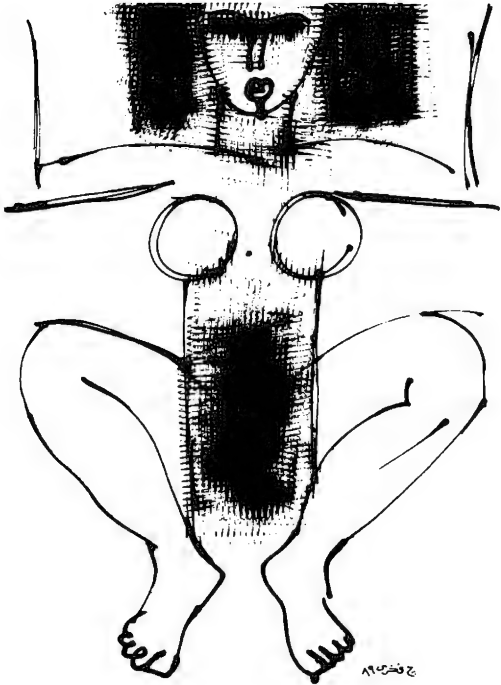
الضوء فى الحقيقة ليبهرنى... وإنى لأحتفظ منه فى قرارة نفسى بما يكفى لكى أطلع إلى الليل كله.. وإلى كل الليالى.. كل البنات الأبيكار مختلفات.. وأنا أحلم دائماً بفتاة بكر «هيهات يا إيلوار.. إن البنت الكبر فى نسمى ومع ذلك أنقى كثيراً فى هذه اللحظة ألا تكون بكراً.. تخلصت من فمى يقسوة حين استشعرت فحولتى.. فمددت يدي أرفع الهوية من الأرض.. فاجأتنى مرة أخرى فصلية دمي.. كانت (AB).... وكان الكهل العجوز مازال يسعل... والعجلات تطحن التراب الجنوبي...

(٢)

اعتصرنا البرد.. كانت حقول القصب خلف كل اتجاه....
وعلى ناصية الطريق كان عصفور يطير.. ويزيح الغمام....
هو لا يخش البرد ويخش الضياء.. وكل محاولات الاستدفاء حطمتها حقول الجنوب.. وكانت البنت ذات العيون السوداء تصف الطريق.. ونجيمة فى السماء تتحسس الموقف جيداً.. أشارت لى.. فأريت بعيونى وقلبى الذى كان ينظر على كل الليل أن الصبح يخش على أعمود القصب.. كل شىء جديد.. كل شىء مقل.. بصوت عال أعدت عليها هند أتخبين أمى ياهند.. قبل أن أكمل حواريتى صاحت أقسم أنى أحبها.. يكفى أنها منحتك لى.. الرحلة طويلة قد لا أعود ثانية إلى تلك الحقول.. بى رغبة فى الإحتواء بها رغبة فى الإحتواء.. بنا رغبة فى الإحتواء....

قصة الفراسة هده عباس

...وبعد سنتين من الصبر عيل صبرى. قررت الرحيل وجمعت أشياء القليلة (جلبابى، خفى، خيمتى وإزارى...)
وعزمت على ترك السفح المجذب والصعود إلى الجبل حيث العيش فى كنف الثراء. وحينئذ كان الطائر بصدرى يترنم حالماً.
وطوال رحلة صعودى أعترض طريقى كثيرون مثلى، وعرضوا على حمل أشياءنى عنى لكنى أحتوتها بشدة ولم أعزهم ألقائنا.
وبعد طول عناء وطأت أقدامى الحافية قمة جبلكم.
وأصدقكم القول، أجتاحت نفسى اللوج وأنكمش الطائر بصدرى مرتعشا فأقمت من خيمتى سياجا وتدثرت بباقي أشياءنى البالية، وعندها أخذ طائرى ينتعش بصدرى قليلاً و...كلأيا سادتى لا تشيحوا بوجوهكم عنى فقضيتى لم تبدأ بعد. كنت أرقب وجوهكم من ثقب خيمتى ولا أجزؤ على الاقتراب منكم فقد كان وجودى بجواركم حلاً لم يستوعبه واقعى، وحين يحل الظلام أتسلل خارج خيمتى لأتمسح بقصوركم وأمد طائرى الليل بقبس من الحياة.
وذات مساء أشار إلى أحدكم. تهلل طائرى، ابتسمت أسارير السيد رفرف طائرى بجناحيه. لم تحتمل خيمتى حفيف الأجنحة فتقوضت
أحتوت أشياءنى القليلة وتبعته. أشار إليها السيد.
وانقلب أساريه. توصلت إليه أن يدعها معى لكنه رفض ألقيتها فى الطريق، انقبض الطائر بصدرى، أشار السيد إلى قصر يتلأل بانواره. رفرف الطائر ثانية وهولت لأدخله، لكن السيد لم يدعنى، وفى كوة الجدار ألقانى.
كانت الطيور تغرد بالداخل وطائرى ينوح.
الأضواء تلمع بالداخل وطائرى يتخبط فى الظلام.



ج فخر ٨٩

المياه تصدر خريراً، وطائري ينزف دماً.
 الجياد تركض وطائري يتمزق يتمزق
 ثم ركلني السيد بقدميه تبعثرت جثة. طائري، أخذت أجمع أجزاها قطعة قطعة وأغسلها
 بدمي وأوسدها صدرى. وبعدها زحفت نحو أشياءى الملقاة بالطريق لكن لم أجدها.
 ياسادة القصور الشامخة لقد سرق أحدكم أشياءى الفقيرة.
 لا تدعوني وتمضوا، لقد حاولت الرجوع إلى السفح ولكنى بدون أشياءى لم أستطع، أختلطت
 على السبل وتشابهت المسالك. ياسادة الجدران العالية لاتغلقوا الأبواب دونى. ربوا على أشياءى،
 فبذقثها ربما بيعت طائري حياً

شعر
ذلك هاج
نوره الجراح

<p>هل يكفى واحد لا حول له نمده، طائعا، على خشب فى الشمس ونترك الصباح يأكله نقول لامهاتنا: نذرناه، ليكون لنا نهار صبية يوربون النهار. ليكو لقلوبنا ذاك الوجيب العالى فى تأمل الخفر وارتياد أُرقة الى مواعيد مشؤومة.</p>	<p>الى الملبوسات، بيضاء هل يكفى واحد، نذرناه، ليهنا أصغرنا، أكثرنا وسامة نزل اليه ملائكة نزعوا من قدميه المسامير قبلوا يديه وحملوه ولم نره أبدا.</p>
<p>كذبنا عليه وتركتناه نائما.</p>	<p>رجعنا الى بيوت ومذ ذاك نحن أسرى التوافذ.</p>
<p>والى أن يأتى طائر وينقد وثاقه سيظل لنا، نحن أيضا، الانجذاب الخفى</p>	<p>قلنا له أنت نائم، فنام، وكان نحىلا وحين مشيت أصابعنا على جسمه العارى رأيناه مغتبطا</p>

إلهى، كم كنا جميعين ونحن نبلغ به الازقة
ونعليه بأيدينا
لتراه،
من أسرتهن
بنات الصيف
ليحسدن عريه ويحسدننا عليه.
قالت أمه ادقنوه فى سريرى
غطوه
وغلقوا الابواب
وانزلوا
من
نومه.

لندن ١٩٨٩/٢/٦

من مجموعة ستصدر وتحمل عنوان (دليل المتوفين)

ورأيناها جميلا
لم ينفر، لحظة أطبقت أصابعنا على نحره
لم ترتجف شفثاه
لم يتقلب يمينه أو يسرة.
الباب الخشبي، الذى تقبله، ظل هامدا
أغمضنا عيوننا وهاقنا باسمه،
وحين نظرنا
لم يكن
ذلك كان
غسلنا قميصه فى خربة قرب النهر
غسلنا نحره
ويديه
ومشطنا شعره الاسود
وجعلناه ونحن ملائكة

شعر
قصائد نثرية

نصارى عبد الله

-١-

-٣-

«إلى الطائر الشجاع الذى أصبح
رئيسا للجمهورية»

«حزب الوسط»

الرئيس المزدان بالجواهر والنياشين
يجلس دائما فى منتصف المنصة
يدخن البايب الأجنبى الفاخر
على يمينه البعض وعلى يساره البعض
يدخنون البايبات الأصغر حجما والأقل
فخراً

معلق أنت بين الأرض والسماء
مثل صيام رمضان
لا يرتفع إلا بركة الفطر!

-٢-

«دعاء»

لهذا السبب.. لا لأى سبب آخر
حين قرر الرئيس المزدان أن ينشئ فى
بلاده أحزابا

اللهم طهر بلادنا من اللصوص
لا لأننا نخاف السرقة

وحين قال له الخبراء

(فليس لدينا ما يسرق)

إن الأحزاب فى البلاد الأجنبية
تنقسم الى يمين ويسار ووسط
لهذا السبب.. لا لأى سبب آخر

ولكن لأننا لا نحب أن نرى وجوه رجال
الشرطة!



«قليل من الخمر يصلح المعدة»
و.. يضيف الشاعر العرييد:

«والكثير منه يصلح سائر البدن»!

قرر أن يكون رئيسا لحزب الوسط
-٤-

«مزمود»
يقول المأثور المقدس:-

شعر
الجيم تجرح
بحسن طلب

أعزُّ بالشعبِ من السلطان الغشيم
باسم الجيم

والجنة والجحيم. ومُجتمع النجوم. إنكم اليوم ستفجأون. كم رجوتم لو ترجأون. الى يوم
لاجيم ولاجيوم. فإذا جد الهجوم. فأجهشت الجسوم. فسجرت الجيم. ومن أدراك ما الجيم
، فإذا مزجنا الأجيام مزجاً، ثم مخجنا جرجهن مخجاً. ثم مججناهن مجاً. قل يا أيها
المجرمون. إنكم يومئذ لفي وجوم. تستجدون فلا تنجدون. وقل يا أيها الراجون. إنكم
يومئذ الناجون. جاء تكم الجيم بما كنتم تستعجلون. مالكم كيف لا تبتهجون. ولآية الجيم لا
تسجدون. وبإعجازها لا تلهجون.

فالجيم معجبة إذا لمحت
ومرّفة إذا رجعت
ومفجعة إذا جنحت
ومجففة إذا جمحت
ومجرمة إذا جرحت

شعر
تقاطحات الأزمنة
مفروح هكريم

لكنه يرتدُّ بالجراح
يطيرُ في فضاءنا ليشعلَ النواحُ
ويستديرُ- كلما استطاع للشفقِ
ليضرب السماء من جديدٍ
لكنه يرتدُّ بالجراح
وليكننا
يُنِيخُ في مضاربِ العشيِّرةِ الزَّمَنُ
ويَضْرِبُ الأوتادَ في قلوبنا
كي نطعم الأطفال صَتْنًا
ونقطع النخيلَ للموائد الهزيله
ونطفئَ المحارة التي ترتجُّ بالتماعه
الغضب.

كانت السمرَاءُ تروى صَوْتَهَا بالعشيقِ،
تسقى زهرةَ بَيْنِ السكاري
كلما هبت عليهم نسمة الليلِ

رَمَتْ بِنَامَسَارِبُ الصَّحراءِ
في بقعة عمياء
أحاطنا الظلامُ مثل سورٍ
واستوحشتُ في غايئة من وعينا الدَّوَابُ
فلمْ يعدْ في الليل مَنْ يُشِيرُ للطريقِ
وكَمْ يُضْنِي شموعنا صديقُ
ولا استطاعَ أَنْ يجتازَ
هذه المتاهة
من بيتنا رقيق.

الليلُ راكدٌ من حولنا كالبحرِ
والنورسُ المجنونُ
لا يزالُ يضربُ الأفقَ
كأنه يريدُ أَنْ يجتازَ
حاجزَ الزمنِ

استطابوا حمرة الوجد
استعادوا رعشة العشق
استراحوا بين أهوام الرمال

مالذى ينداح فينا
قبل أن نخشى المحال؟؟
مالذى يسرى إلى أرواحنا
بالصمت،
والخوف؟!

مالذى يأتي مع الموت
فنعزى

دوغما حتى سؤل
كيف انسحقنا
فاستطينا

أن نكون مع الهواء
هياة تسرى مع الضوء
وكلمة ليست تكون!!

حامت علينا الطير
(هل هذى بقايا قافلته
القت عليها الريح أثواب الغبار
ثم جاء الوحش من كل الجهات
حاصرتها دابة الأرض
فألقت رحلها

واستسلمت للموت
فى طرق الزمان الفاصلة!!)

لم يبق إلا هبة الرمل
التي يأتي بها الموت
فيرميها على صوت المغنى،
فوق هامات الرجال،
بين أحلام الصبايا
وانهيارات الأمانى
حينما يأتي الصباح
دوغما حتى بشاره.

ألقت علينا الطير نظرتها الأخيرة
ثم عادت تجلد الأفق
وترمى ريشها
فى كل وادٍ

علمى قلبى الغناء
وارسمينى بين أحلام التخيل
علمنى أرتد عنقاء
قربى منى الشفاء
علمنى أشف منها قبلة البعث
فأنضو ستره الرمل
لم أزل أصغى لصوت
من ضمير الغيب
يأتى...
يرفع البشرى ويأتى..
فاحلمى قلبى
وطوفى...
بين أرجاء القبيلة.

شعر
الجنود أتوا
محمد موسى

أتكلم، أندesh: ليست هذه هي
الأرض.

ويحجم اقترابي من كل شيء، لم
يقترب شيء مني. يعود جسمي
لوحده الكاملة، التي زرعها
أبدى الشياطين والملائكة. أستعيد
مشاهد الصمت، التي ملأها الخوف
صخبًا تافها.

كل شيء . الكتاب. الشريط.
الشعراء المشهورون. مكان لم أراه.
عمق لم أصله. بدلة الفضاء التي
لم ألبسها. كتابي. لحظة منعدمة.

صوت

حط في قلبي رفيفُ ناعمٍ
وحط في قلبي حمام.
أمان أروم وأب وحيدُ
يسكبان في ليل مصيرا
ثم ينتحران في صدر الغلام

الورود الصغيرة تبتكر الرمل
عاصفة من حديث الظهيرة
عالمنا- في النهار
وفوق المقاعد- ينهار
في الليل أغفو على هدهدات البحية،
هل تسهرين؟

الشوارع عند النهايات
هذا رماد يلاحقني
وأنا- في التفاصيل
في عالم من شئوني-
أسير إليها كفيفا:

عندي تعبى. عندي ومض لعب
الطفولة الخطأ. أحتاج لمن تخربني.
أنا بنى آدم متخلف. من سنوات
أقول هذا الكلام. عذبت نفسي دون
قصد، لكنني لم أجد صيغة أخرى
سوى أن أكون جارحا. بعد أن

لا سلام يرشق الأيام فى أكبادنا
ولا كلام.
أنت تأتى من حدائق الدلتا مهيبا
متعبا
ولا تنام .

أمنت بالليل القدير
وبامتداد النهر فى غرف المدينة عنرة
أمنت بالليل القدير وبالظلام.

نم فى الميادين الصغيرة
فى انفجار الضد
والمس جهتى وجميع أعضائى
وبارك لهفتى
سأموت قبلك:
حط فى قلبى رفيف قاتل
وأناخ فى قلبى سلام.

فتاة من بنات الجن تدعونى لخمرتها
وتسلبنى
وكان الليل لصا فى الطريق العام
كانت بهجتى قطعا من الأناثاس
«ياأبت

إنى قد جاءنى من العلم مالم
يأتك...»

قمر يراقص موجة ويديك فى خصر
البحيرة

ضحكتان وينتهى الفصل المهد للفصول
وينتهى الرقص الذى أنهكتنا
وننتهى

تتكوم على الجانبين بيوت نصف
طينية، نصف أسمنتية، بينما
تعلن مكبرات الصوت عن أشياء
كبيرة: النصر، الوطن، الزعيم،
كنا ننظر للسما، والخلفية مدينة
الاسماعيلية التى خربت الحرب.
السماء المفتوحة، والعشرون جنديا
الذين دفنهم القصف فى التل
المجاور. كان سرب الطائرات يصعد
بطيئا من قاع الشاشة إلى أفق
شجرة التوت.

يختطفنى الجنود من شوارع بين
السرايات الخالية. ترك البائعون
محلاتهم مفتوحة أمام زحف
الشرطة والجيش، واكمل الحصار،
الذى تشرف عليه أمريكا عند
ناصية الشارع الرئيسى

فى الفرقة المظلمة . قال
الضابط الثخين: لابد أن تعترف
بكل شئ، لأن... الخ. لايفيد أن
أحدثه بصراحة. لايفيد إيمانى
بشئ. غرقت فى جسدى الذى كان
موجعا، فى انتظار بداية العذاب
من أية جهة.

مهرجان المدينة

أعدو على الطرقات
بنات

وورد

وأصعد نحو الفضاء المخيف

أكلم بنتاً

و«ناصر» يلقي العواصم فى سلة

المهمات

يصافحني

ثم يهبط نحو الفضاء المخيف

وأترك في الباب عطر البطاقة

أرسم للوجه عينين دافئتين

وللقلب قلباً

وأعطي الخطيئة ربح الحكايات

سوف يكتشف الجنس في السينما

ثم يهرب من سور مدرسة للفضاء

القريب

يحط

على كتف أمي

يخوض حروب الظلام

ويسرق سيجارة في الصباح

ويعضى

إلى

حتفه

في هدوء

وفوق السرير الواسع

أمزق تاريخ أهلي

لم أعد للمدينة

لم أستدل على بيت أمي

حديقة مارس ألقى إلى الريح نار

الرسائل

والسنوات التي تنتهي الآن بين طيبة

واسكندرية

لم يبق لي غير ذكرى انتظاري

هل تراني أراقب- مازلت- أجراس بابي

وصوت الخطى حول مائدة الشعر

والشاي

قلب تحطم في مدخل البيت- تذكر

عام ونصف من الصبوات الجريحة

غزو الضباب لقرفتنا

أعرف البرد

ليست يداي على كتفيك

ولا قمر يسكن الشرفات القريبة

أو رحلتى في الصباح لدفع سريرك

بل عودتي من طريق النخيل وحيداً

وأغنية نشبت في الزجاج

كيف أدنو

وأنت تصوغ الظهيرة ضد وجودي؟

وكيف يشاء الاله الصغير بقلبك داراً

ومقعدي واحد مفرد؟

كيف أحكى- وأنت تمر- نهارة حلمت به

وانهياراً حبلت به

حين غادرت مقهى الحسين زحاما

مريم

عذراء عدن

تفج الحشائش عن صفحة النهر

تطلع

في حلم كافر

لست أنقى الصبايا

ولست الفتى

وأقرب من لهب الله زادي وقمحي

وكل اشتها لمريم في السر

أكبر في الطين والصلوات

أكبر فوق الطريق السريع

ومنفردا كالشهاب

تركت فى الطفولة وشما
وفوق الحوائط صورتها
تنتهى فى الإطار

فرت طيور الرسائل من درج مكتبى
ويكت فوق إفريز نافذتى
-غرفتى-

فى انتظار الصباح المطير ومائدة الشعر
والشأى لكن
بدونك
أنكر كل السنين التى رفع الله عنها
يديه

وأنا منذ ألفين
منذ تعلمت كيف أحب الرجال
خطوط قمر من السنوات
إلى لحظة كنت فيها الجميلة
كنت الأميرة فوق سرير الشقاء
مساء يسيل على الواجها
دم فى السؤال القديم
سأصمت سبعين مترا
لألقى عليك التحية من قبل أن نصل
البيت:

أغفر
لو يجد القلب رائحة اللوز فى مدخل
البيت

مثلا كان
لو لم تضع ضحكتنا بمقهى صغير
ولو نشر الصبح طوق التحايا
وأفعمنا بالملذات جهرا

سأغفر
لكنها
أرهفتنى
ونامت

يقيم الحبيبان فى حلم فاتر
ناهض بين خصر ويحر
يدى

ولا أندھش
وفجأة أشعر أنتى لست فى
غرفتك: هذا الهاجس الذى حملنى
مباشرة الى غرفتك. أشعر أننا
مشتعلان بفكرة. موغلان فى
القدم، حتى إننى لأنسى . أن
أسألك: أين كنت قبلا؟
طول الليل فكرت. وعندما
فهمت قلت لك، لكن أنت لاتصدق.
كنت مريضة، وكنت متعجلا. لو
ظلمت بجانبى قليلا، كنت سأقول:
أنت لاتعرف كيف أحبك.
النظام. العمل. أشياء سخيفة
تقوم بيتنا.

غرفتى
أكره اللون
أهفو إلى زمن يدع القلب فى علبة
هل تسافر دوما؟

وهنا جدتى

الباب تريان، وتعدان لستوطى
النهائى، وعندما خرجت، أخذت
أمحو آثار الجريمة: كل الذى ذرفت
روحانا من همس ومحار دافئ
وأطفال. لكننى كنت أتهيا للرجم.

الجنود أتوا
دخلوا بيتنا
ملأوا الحجرات
ومالوا إليكم لكى يأخذوكم
صرخت الى أن صحت

فى الصباح الغريب
أحدق فى صورة:
أنت طفلا
ترد التنازل عنى
وتقنحنى زما

شم النسيم
وعيد من القابلات
أحدق فى صورة:
كان صبح جديد
وأبدأ عمري
الجنود أتوا

فى رياح الشمال
وفى نذر الغيب
تحت غموض الجنائن

وحدى صرت أحدق فى صورة
بينما لا أراكم.

باريس/نوفمبر/١٩٩٠

أم يداها
يسافر زلزالنا فى التلال الدفيئة
فى الشجر التوحش
فوق الرمال الغربية:
كنت هنا طفل أسمى الجميل
هنا كنت أدعك جسمى بماء الآله

وأبكى إذا نام أهلى
تجهزنى للخسارة
ترهقنى بالمحببين فى حلم فاتر
ثم ترمى على ابتسامتها

المدينة الغربية تشبه فى الرائحة
واللون والشوارع الترايبية، فرى
اقتحمت طفولتى، وحقولا قريبة
من ضواحي الزمن. أما المعبد
المسجد الفندق، كن ثلاثا أو
أربعا، تحتين عاريات، مفتوحات
لريح الخطر، ورجفة قد تضيع فى
السفح الذى يصل اللذة بالهاوية.
داخل إحداهن، ملتحما بها، كنت
أنحى عن وجهى جنيا صغيرا.
أفسد حقل العنب الأول، وأصاب
قلوبا.

قالت لى: إذهب معى.
قالت: واصل عبادتك فى
سريرى.
قلت: دعيتا نعرف أولا مساحة
لحنان الجلد.

غرفتى نصف مظلمة، باردة،
بارضية ترايبية، فى ركنها وقفت
بائعة المحار المسلوق، حبللى.
وكانت عيننا الشرطى من فتحة

شعر
عن السفر والحنين

موال لمحمد طه

محمد البرغوثي

على فرع موال المدى
رمع الشجر في البيد.
-وانا جئ في ميعادي
قلبي هديل الدوح
وف كفى طاقة قدر
وحبيبتى بنيه
لحجه.. محنته
غيط السبل ياسطوح
ساعة لياح الفجر.

* *

يا طيلة الوادي
خسر الصبيه عنيد
إلا على عنادي
وانا جئ في ميعادي
أسمع كلام الشجر

قلبي يبيزحف ع التراب.. والشجر عالي
عدى حمام الحمى.. عدى وغنى لى
غالى تراب الوطن.. والدم مش غالى
يا ليل
ضى القمر تحت الشجر سهران
بيرسم ع التراب عناقيد
طاب اللقا بعد الغياب
والزقزقه بتمررج الأناشيد
عصفور خضار البدن
قلبه اغتنى بالوطن
جئ على الزغاريد
هر النسيم لما انتشى
غُصن الحنان والدردشه
الى غما.. ع الإيد
شب الندى

والأرض واخذه اليه طالعه لفوق
والدار أمان

.....
.....

الدار أمان

إلا عيون بصره من الطاقه
نظرتها خنّاقه

متعلّمه تكره حنين الرفاقه

تكره يمام ف الصدر نايم على نوى المشمش
وتخاف غنا المجاريع

لما يوشوش ريع

فى الليل معديّه

والدار أمان

.....
.....

الدار أمان

والشأى على النار

صورة چيفاراع الجندار

والقلب ركية حنان ف حوش الدار

والباب منه لإيد محمد طه

ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح

طقطق ياغيظ الدرّه

واقترجحى ياسطوح

واحكى يابو طه

ولحمك وهبته نئى

لما استوى حلمك

حبّل الفسيل من ضى

ناشر عليه دمك

عضمك زرعتّه حى

ورويته من نذك

طلّع السُّبُل ع المى

حاضن غنا أهلك

نبحت كلاب الحى

حامت على سجنك

قلبك بيشقى كى

ولسه بتغنى ١٩»

غنى.. أنا سامعك

وقوللى مين ذلك، جريت ورا أمل شارد

ماعرفش مين قالك

إنه قريب منك

بينك وبينه خطوتين

خطيت خطاوى ياما.. ولسه بتخطى

بينك وبينه شهقتين

شهقت جوه السجون ياما

وسطر الكرياج على ضهرك سلالم دم

طلبتها للريح

ضهرك مراجع للآتين

وعنيك بتضحك ع الجروح

ولسه قلبك بيزحف ع التراب مكسور

لسه بيتصنت على طلق الميلادف البذور

والأرض بتدوس على دمك لما يتوسها

هيه بتتشع سوسها ف عروقك..

وانت حارسها.

والدار أمان

* * *

الدار أمان

وانا الصغِير والشجر عالى

لقيتنى واقف ع العتب

جأيلك هذيل أخضر

يادوب مخلص قرايه ف عشاش اليعام

وتحت باطى كتاب

راسم على غلافه عيون حبيبتى

عشمان أواجه دنيتى بيهم.

والقصيده من صهرة الدم.. لسن قلمى

ومن صفحة العين لدهشة اصحابى

وأنا عشمان أواجه دنيتى بحبيبتى وكتابى

ويادوب سبع دورات من وزنا الأخضر
ويزهز التنعناع على سطح الكانون
وخطوتين في الليل..

وفجرنا يدن شجر.. وقلوب بتتنفس
ويتوسوس لنواره في بال الغيظ
ويتعرضها ع اللوزة وع الشمره.. ويتغنى:
آه يا جنانين

آه يا جنانين بترمي طرحها البكرى
في عب العيل القلبان
والدار أمان.
* * *

الدار أمان
وأنا الكبير
أنا الكبير والسما شالت براح الأرض من
قدمي

سابت على قلبي وتر مدبوح
علمني غدر الحمام النوح
ضاعت حبيبتي
وعنيها على غلاف الكتاب انظفت
وقلبي اللي ياما رسمته على جذوع الكافور
مرشوق بخيط النور
طاله البعطن

لما الجذور ولقت ع الطيارات والسفن
لما الشجر خاصم تراب الوطن.
.....
.....

وأنا الكبير

ندهتني نناها

أخذتني وبها

وصوتك يابو طه بيرن ف ضلوعى:

«-إياك من الترهه

إن تاهت عليك الحقائق

اتشعلق في خيط الحق.

أكثر ماقولك:

الدم اللي في عروقك دا دمك

الحلم دا حلمك

والحزب دا حزبك»

.....

أبو أويه متديلك

ربطت به جراحى

وصلت ليل المدينة والقمر صاحى

-ياقمر

سلم على صحابى ولاد قرىتى

فوت ع الحوارى ياقمر

فرق دموعى ع البيوت

احضن بضيك نخلها

وارسم على ترابها ملامحى..

ياقمر.. بشويش إذا تعبت خطاك

حود على شباك شبه جرحى

نايمه الحبيبه ياقمر

اوعاك تصحبها

اكتب بضيك ع الستائر كلمتك وامشى:

-آه يا حبيبته

راحل حبيبك في المدى

الجوع شبع منه

لكنه مستنى

راحل حبيبك وانجرح

سأل الندى منه

شاييل شجر محتنى

لكنه مستنى

الحلم سارق دهشته

لكنه مش حلمه

والناس دى مش ناسه

لكنه مستنى

حاضن على جراحه كلام محمد طه

لما التفت قال له:

حُكْ عود تعناع على عضم الحمام
اغمس صوابك فى اللهب وامسح دموعك
خاصم حنينك للشجر
ولع سيجارة دهشتك من برتقان عينك
وارسم حبيبتك ع المطر
وامشى..
امش لحد آخر صغيرة من شعر البلاد
لحد آخر نخله منسية فى ضلوعك
لحد آخر رصيف مندوه
من أرصفة دمك
امش ماتسألشى
الدم لويسأل يتوه

الدم لويسأل يتوه
.....
والدار أمان
والشأى على النار
صورة جيفاراع الجدار
والقلب ركية حنان فى حوش الدار
والباب منه لايد محمد طه
ومن إيد محمد طه لحد باب السما مفتوح
طقطق ياغيط الدره
واتمر جحى ياسطوح
واحكى يابوطه... احكى يابو طه.

محمد أحمد طه..، عضو الأمانة العامة بحزب التجمع، وأمين مساعد الحزب بالدقهلية، شارك فى تأسيس «المهاد الفلاحين تحت التأسيس» وقام بدور هام فى صفوف الحركة الوطنية المصرية، قضى زهرة عمره فى سجون مصر، وتوفى فى ١٩ نوفمبر ١٩٩٠.

شعر
من ضلوع السفر
عماد مغزاى

قطرة

ففى أذنيها العاشقتين لموال يصاعد من أكواخ محبيها، أو تتشكل.. غيمة حزنٍ فوق جبين ماخلق لغير الحزن، يذوب نداء بآهات نداء العالم والزمن الدوار تسلل فى طرقات الزمن المدار وثيدا..	من أقصى أرض صَبَّتْ فيها من أثناء الغيم تهاجرُ نحو عناق البحرِ حشيثا تمضى نحو ذراعيه، قد تتمهل فى سكّتها -بعض الوقت- لتنهلها شفه ظامئة أو يرشفها جذر قد حرقه الصبر عليها. أو تسكن حيناً
يتغنى فوق ربابته بمشاور البسطاء الحيرى فوق دروب الهجره! يتسول كسرة!!	فى عينيها الرائعتين الرائيتينِ لطول مشاور البُسطاء الحيرى فوق دروب الغربة، أو تتحور.. نبض هديرٍ

اتساع

أحب امتداد المسافات،
قلبي يعاني قلب المدى
واتساع الدروب العميقة!
أتشرب عمر الأماكن...
أغفو،
أنادم بعضاً من الساهرين
بأمسية رائقه،
وأنصت للفجر
أرقب عدو الكتائب
أهفو لركبانها المارقه!!
ثم أعدو على خطوة الظل
نحو الرواح الأخير
أعائق قطعانه
وهى تعنو
لرقتها المطبقة!!
وأجلس عند انكسار الأفق..
فى انتظار الذى قد يجرى!!
وقد لا يجرى
أحب امتداد المسافة!!

أمام الباب

على بابها تلهو..

وتصمت عن رؤاك!
كوا من تدعوك...
هل تلج؟
ولج مفاوز
- ما إن وطأت بأرجل الحذر العصى-
وخلفها وهج!
ضرم يلوح
وأنت تخشى لفحه!
درج يؤجج خطوة
تحتاج ناصية لهذا الليل
يعنو بعده درج!!
تجشوا هناك..
نطالع الأفق البعيد،
وتجعل الصمت المنطق
حاجزاً لمداك..
أطلق صوتك المكلم
ثم أرتع بساحتها
فلاخرج!
ولا تركع أمام الباب
عرج صوب دوحته
تجدها فى مدار عبيرها
تطلعك باسمه
على أثمار جنتها
فيغشى روحك... الأرج!!

شعر
خليج المـرايا
حلمه سالم

وكنْتُ أُمَيِّزُ فِي الرَايَاتِ بَيْنَ الْهَوِيَّةِ
وَالْهَآوِيَةِ.

صَرَخَ ابْنُ جَارِي: هَوَاءٌ غَيْرُ شَرْعِيٍّ فِي
أَصَابِعِي،
وَحُكُومَاتُ تَطْلُ مِنْ مَشْرَحَةِ أَبِي الرِّيشِ
سَالِمَةٌ.

الْمَسْرُوحُ مَطْفَأٌ:
سَقَطَ الْمُمَثِّلُونَ عَلَى الْمَرْبِيعِ الْمُتَقْلِيدِيٍّ
وَانْكَسَرَتْ حَوَائِطُ،

لَكِنِ الْمَلَقْنَ مَا زَالِ يَصْرُخُ:
دَمٌ غَيْرُ شَرْعِيٍّ فِي الْمَلَفِ وَالْقَوَاهِمَاتِ،
وَرِيْقٌ مُتَعَدِّدُ الْجَنْسِيَّاتِ فِي فَمِي.

أَنْتَ الَّذِي عَلِمْتَنِي أَنْ الْخَطِيءَ تَصْنَعُ
الطَّرِيقَ،

فَكَيْفَ تَفْصَلُ الْوَرْدَةَ عَنْ أَمْرَاضِهَا
الْعَائِلِيَّةِ؟
مَنْحَتْ جَمِيلَةً دَمْعَتَيْنِ لِلتَّنْظِيمِ وَانْتَهَزَتْ

يَدُورُ عَلَى نَفْسِهِ الْحَقُّ.
يَلْبَسُ اقْنَعَةً مِنْ حَرِيرِ الْقُلُوبِ،
وَيَمْشِي عَلَى السَّكِّ مَلْتَمِسًا
بِالْقَوَايِاتِ:
تَنْخَطِفُ الْحَدَقَاتُ إِلَى شَهْدِهِ
الدَّائِرِيَّ،
وَتَصْبِيحُ فِي شِدَّةِ الْخَيْطِ -
أَوْ طَائِفًا دُمِيَّةً.

هَذِهِ ظَهِيرَةٌ غَيْرُ شَرْعِيَّةٍ:
شَمُوسٌ مُصْنُوعَةٌ بِالْمَعْدَاتِ،
وَأَفْنَدَةٌ مِنَ الْقَلْبَيْنِ تَطْفُو عَلَى الْخُلْجَانِ،
وَبَيْنَهُمَا حَضَارَةٌ زَعَافٌ وَمَاءٌ غَيْرُ شَرْعِيٍّ.
أَنْتَ جَمِيلَةٌ لِي خَلْفَ نَخْلَةِ الْمَوْسِيقِيِّ
الْعَرَبِيَّةِ،
وَصَرَخْتَ لِلْعَابِرِينَ: لَيْسَتْ الشَّهْوَةُ
شَرْعِيَّةً،
فَأَكْمَلْ صَيَادُ: وَلَيْسَتْ مَصْرُ الْجَدِيدَةِ
شَرْعِيَّةً،

دهوراً،
واجهت ناراً سيطبجها السماسرةُ في
وعاى.

الطهارة جاهزون وقبلة الشفة السفلى
محرومة،
فمتى خذل النزيه أمى؟
لم أقرأ «الأمير» لكننى أراه فى الهندام
والقبضات،

أنت تكره الكنوز فى العماثر،
فلماذا لم تنتشل اسحاق الموصلى من
جبهه؟
فقه الطغاة أول الحكمة والشرابين
مغشوشة،
فارفعى عن يديّ الفلنكات برهة لأسأل:
هل الغدر كمي؟

يدور على نفسه الحق،
تلمع فوق المرايا الفتوحات
مدهونة بالحببة،
والنفس أمارة.

كتفك أم العصف مستتر فى
الخلايا؟
تلك مواقيتنا أرسلتنا إلى الذبح
منتصرين:
يتوجنا مرمر طائفى.

أخط وأمح:
القصد والسبيل شقرتا نصل،
فمن يعيرنى حنجرة لأصرخ: أرفعوا
أحذيتكم عن بابل؟
حط الغزاة فى سربرى فرقرى لقلق

يعوت،
كتبت جميلة على شاهدة شرقه القرصان
فخ

ضلال الروى يغطس فى سحابة
السحام،
فتسقط على المدارس سماوات سوداء،
كل البواغيز فاسدة، فقولى للمحررين:
الشعراء لا يحصلون على بلادهم هدية
من الخط.

أحتاج حلكة صافية لكى أرى صديدى،
وأحتاج أن أقرأ الفصول كلها: من
القضم حتى الاحتراب.
فكونى لسانى عندما تنهض المقاصل
فى البيوت،
واسألى بفتة: هل كربلاء أشرف من
مكة؟

صناع المحارق مرفقون،
فكيف يفرق ابن جارى بين الفرات
والشبح؟
كان اجتماع السقيفة عامراً بالمحبين:

محبا: غبار وفتنة.
محبا: ثروة تهزم الثورات والرصاص
عادل،
محبا: أطفال نينوى يجيئون فى اللحم
طائرين،
محبا: الثورات تقتل نفسها بصبوة
الكرسى،
محبا: حصن يضيع وأفق يضيق،
محبا: وإباء الروح والعهد الوثيق،
محبا: وما الحرب إلا ماعلمتم،
محبا: عيد الطفولة أم يداك يمر

يردهما على نارى؟

وهذا الذى يجرى فى عروقى ليس دمي،

محب ٩: فأمرقُ مظلمتى ثم أكتبُ فيكُ
قصيدةً،

هؤلاء الأعرابُ المنهارونُ ليسوا
عشيرتى،

محب ١٠: زهرة الشَّرِّ مودقةً.

تكلم بالسانِ الحزنِ:

عاصفةُ الصحراءِ ليست عاصفتى،

ولا أُمُّ المعاركِ أُمى.

أيها الربُّ: لماذا منحنتنى هذه العفوناتِ

قائلًا: إنها خيرُ أمة؟

تُعوزنى زوارقُ مخفيةٍ لكى أفهمَ الريحَ
وأحصى بلادى،

وألقتُ السؤالَ الذى دقَّ بابُ السقيفةِ:

كيف أتودُّ عن الكوفةِ من غير أن أنقذَ

الحجَّاجَ؟

قال المرابونُ: إسرائيلُ طيبةٌ وكلُّ حليفٍ

شهيدٌ.

يدورُ على نفسه الحقُّ،

سيدُّنا الزيتُ يصعدُ فوقَ

الجماجمِ مؤتذراً بالإلهِ،

يدسُّ على الدَّمِ دماً ويتركنا

ساجدينَ،

الرعاةُ استفاقوا على قارعِ

عسكرى،

هذه صحائفُ مذلولَةٍ تحاصرُ ميثى

بالبورجِ،

عواميدُ مائلةٌ تشفتُ فى خطامى

وأرشدتُ عن بيتى.

تلزمنى لوثَةٌ مشبوهةٌ لكى اختارَ بينَ

فضيحتين،

مرتٌ جميلةٌ خلفَ مخبأِ الرونيو وتركتُ

شفرةً:

وأهل المزارعِ يصحون فى

قُبُراتِ المشانقِ،

والسيدُّ الزيتُ يخفى المحفَّاتِ فى

سُترةِ المشرقى ونفَّاتِ،

سوفَ تمشى الجنائزُ فى نجدِ

والقادسيةِ،

والسيدُّ الزيتُ يحنو على كلِّ

أرملة،

ويُمسكُ من يُغمضُ العينَ مسبحةً

من رُوسٍ يقطفها الرعبُ،

هذى المضاجعُ مهجورةٌ من لهاثِ

الاجنةِ

معمورةٌ بالبياضِ المُسلَّحِ،

عندى تواييتُ عاطرةٌ بالشهادةِ

والشحمِ،

البلاغةُ فوقَ كلِّ جثة،

والمجرمون سواسيةٌ كأَسنانِ المُشطِ..

وأنا أمرٌ على بلادى خلصةٌ أعيدُ سؤالَ

أُمى:

هل جنينُ أبعدُ من بخارى؟

قال ابنُ جارى: ماذا رأيتَ من ثقبٍ؟

فقلتُ: مدنٌ سليمةٌ،

والمصاحفُ تحتَ تورنادو وسكود،

محمد بن عبد الله دستورُ خصمينَ،

وقميصُ عثمانٍ يخفقُ فوقَ كلِّ دُشمةٍ.

ليس هذا السائلُ على الرملِ دمي،

جاءَ المحاربُ يدفعُ خاتمَه فى

مقايضة

كى يفوز بوطن وشاھنتى سكر،
وعلى النجف الأشرف السيد

الزيت يعلو

يُخَيِّرُنِي بَيْنَ خِيَرِي وَفَيْدِي،
وَيَبْنِي الْمَكَائِدَ فِي قِبَلَةِ

الْمُسْجِدِينَ،

يَسُودُ عَلَى نَفْسِهِ الْحَقُّ دَوْرَتَهُ

الْمُسْتَمِيتَةَ

وَالسَّيِّدُ الزَّيْتُ يَرْقُصُ مُؤْتَزِّدًا
بِالْإِلَه.

يَطْلُعُ عَلَى ضُحَى مَلْتَيْسٍ:

لِصُوصٍ فِي بُرْدَةِ الرُّهْيَانِ،

أَوْطَانُ تُحَرَّرُ بِالْأَجْرَةِ،

بَغَى عَلَى مَنَذَنَةِ،

أَلْفَا طَلْعَةُ جَوِيَّةٌ كُلَّمَا دَقَّتِ النَّاسِعَةُ،

جَمَاهِيرُ مُسِيرَةٍ بِالرِّيمُوتِ كَوْنَتَرُولُ،

تَجَارُ حَشِيشٍ مِنْ سُلَالَةِ إِبْرَاهِيمِ!

كَيْفَ أَفْرَزُ الدَّرُّ مِنَ الْقَارِ فِي هَذَا الْقَلْسِ؟

وهؤلاء الذين يسوقون قلبي:

مجاهدون أم عسّس؟

أنتِ فُتَحْتَ كِتَابِي وَقَرَأْتِ:

خَنُوءًا جَسَدِي سَقْفًا لِلْبَصْرِ

يَحْمِيهَا مِنْ طَيْرِ أَبَابِيلَ.

هنا الْكَفَانُ مَرْثِيَةٌ بِالْحَاسِبَةِ

الْأَلِيَّةِ،

فَاغْتَسَلِي فِي الْمُهْلِ وَحُطِّي

الْقِمَصَانَ الْمَكْنُوبَةَ فِي النَّارِ،

فَلَسْطِينُ ابْتَعَدَتْ كَالْحَبِّ،

وَلَكِنِّي لَنْ أَدْخُلَهَا تَحْتَ بِيَارِقِ

أَيْلُولَ.

انْتَبِهِي، تِلْكَ نَهَايَةُ شَدْوِ

الْقَوْمِيِّينَ:

السُّقَّاحُونَ الصُّغَرَاءُ

يَحَاجُّونَ السُّقَّاحِينَ الْكُبَرَاءَ،

وَبَيْنَهُمَا تَارِيخُ يَهُوَيَ فِي بَنَرِ

سَيَانُورِ،

وَمَسَاحِيْقُ تَزُولَ.

• يناير/فبراير ١٩٩١ •

حوار
ألفريد فرج:
القديم والحديث يتحانقان في مسرحي
أجراه: نبيل فرج



هذا حديث قديم أجريته مع أخى ألفريد فرج منذ نحو عشرين سنة، ثم أرجأت نشره سنة بعد سنة، لأنى رأيت أنه قد لا يكون مستحبا أن أنشر حوارا مع أخى، وبلادنا زاخرة بالكتاب، وأنه من الأفضل أن أدع هذه المهمة للكتاب والصحفيين الآخرين، الذين - والحق يقال - احتفلوا بألفريد فى مصر وبعض الأقطار العربية، مثل سوريا والعراق والكويت والجزائر، بصورة جعلتنى أصرف النظر نهائيا عن المشاركة فى هذا الاحتفال.

ومع هذا كان هناك من زملاء القلم والمثقفين من يرى أننى ربما أكون، بحكم هذه الصلة

نفسها، أجدر من غيرى فى أجزاء مثل هذا الحوار، وأن العامل السلبي الذى دفعنى لاتخاذ هذا القرار، قد يكون عاملاً إيجابياً لإجراء الحوار، خاصة بعد أن تساقط أكثر أفراد هذا الجيل الذى ينتمى إليه الفريد، بالموت أو بتكسب الطريق أو التوقف. وانحسرت الأضواء، منذ منتصف السبعينات، عن المسرح المصرى الذى أراد كتابه إعادة صياغة المجتمع بشكل أكثر عصرية، واستنارة، وإنسانية.

وتحت تأثير الظروف التى أخذت تحتاج حياتنا الثقافية، وانهيار كل القيم، وجدت نفسى أتذكر هذا الحوار، فنفضت الغبار عن أوراقه، وأعدت قراءته، وتبين لى أنه لا يزال يمثل، فى جوهره، الأفكار الأساسية التى عبر عنها الفريد فرج فى كتاباته الأدبية، وفى أعماله المسرحية. ورأيت أيضاً أن هذا الحوار القديم يمكن أن يساعد من يريد أن يعرف ماذا كانت الأفكار التى طرحها الفريد فرج سنة ١٩٧٠ قد تطورت عبر هذه السنوات، أم ظلت ثابتة، لا تتجدا يرفدها بالمياه الجارية، خاصة وأن الفريد وقت إجراء الحوار - كان قد قدم معظم انتاجه الذى حقق له هذه الشهرة العريضة، وأعني به: «سقوط فرعون» (١٩٧٥) «حلاق بغداد» (١٩٦٤)، «سليمان الحلبي» (١٩٦٥)، «الزير سالم» (١٩٦٧)، «النار والزيتون» (١٩٧٠).

ولا بد لى فى النهاية أن أشير إلى أنى لم أنظر إلى أخى الفريد فرج يوماً إلا على أساس المبادئ والمبادئ الموضوعية التى يمثلها مع مجموعة الكتاب والمثقفين التقدميين فى مصر والعالم العربى، الذين ينتمون إلى تراثهم وإلى الإنسانية فى آن واحد، إلى القومية والعالمية معاً، ويجدون فى العدل الاجتماعى والحرية والعقلانية والتحديث قيماً أساسية، يجب أن تكون متوازنة، للبداء المرتبط بالحياة، والتقدم والازدهار.

• ماهى الأفكار الأساسية التى تدور حولها أعمالك المسرحية، على مستوى الرؤية أو المضمون؟

- أظن أن القضية الأساسية التى تدور عليها معظم مسرحياتى هى قضية العدل. وقد سألت نفسى دائماً: ما الذى يجعل هذه القضية تلح على مسرحى هذا إلحاح؟ ولا أستطيع أن أفصل بين إلحاح هذه الفكرة على، وبين سخونة قضية العدل على كل مستوياتها، فى عصرنا وعالمنا. فنحن نواجه هنا والآن تراكمات ظالمة تتحدانا... نحن الشعوب التى تتخلص من روابط الاقطاع، ولا تتفق إلا بروابط اشتراكية وعصرية متمدينة. ونحن الشعوب التى طال نهبها وافقارها لحساب ملوك المال فى الغرب، لن نتفق إلا باسترداد ثروتها وفرصتها المتكافئة فى استثمار بلادها. نحن الدول التى تواجه تحديات قوية، وتريد مع ذلك أن تحافظ على حقوقها كاملة، إزاء قوى طامعة مجرمة.

• ما حجم هذه القضية، أو مدى حضورها بالنسبة للأدب العالمية؟

- أظن أن فكرة العدل على مستوياتها المختلفة قد لا تكون من هموم أوروبا القوية، بقدر ما هى من هموم الشرق الآسيوى والافريقى الذى يدرك المعنى الكامل للعدل، ويدرك المعنى الكامل

للحق، ولا يملك حقه الكامل، أو عدله الكامل، حتى اليوم.

*** دعنا نطبق هذه الرؤية على النصوص المسرحية نفسها.**

- بينما تدور مسرحية «سقوط فرعون» حول التناقض بين العدل الانساني والعدل السياسى، تدور «حلاق بغداد» حول العدل الاجتماعى، و«سليمان الحلبي» حول التناقض بين التقييم الأخلاقى والتقييم السياسى لفعل عادل.

كما تدور «الزير سالم» حول قضية العدل الميتافيزيقى المستحيل التطبيق. قضية الانسان فى مواجهة «كون ظالم» وفى مواجهة فعل ظالم لا يمكن الرجوع عنه.

كما تعرض «عسكر وحرامية» قضية تحقيق العدل الأخلاقى عن طريق الفعل السياسى. أما «على جناح التبريزى وتابعه قفة» فتبسط قضية العدل الاجتماعى من خلال التناقض بين الرؤية الانسانية الشاملة والواقع الصلب.

*** هذا عن المضمون، ماذا عن الشكل الذى لا ينفصل عنه؟**

- أنزع فى مسرحياتى نحو تحرير الشكل المسرحى. ومع أنى أعتقد أن مسرحى ينتمى على نحواً وحتى اليوم للتقاليد الكلاسيكية بعامة، فأننى أتمسك رغم ذلك كل أو الكثير من رخص المسرح الحديث.

*** أعتقد ان الجمع بين الكلاسيكية والحداثة يدخلنا فى اشكالية أشبه بمركب الموضوع..**

- أنا لا أعتذر عن هذا أذاك.. ولكنى أعتقد أن المسرح العربى يبحث عن شكله الخاص، أو على الأقل عن طابعه ومزاجه الخاص فى الشكل. وأعتقد أن مسرحنا العربى يختلف فى معظمه عن المسرح الأوروبى فى المضمون، وأن فرصتنا ضيقه جداً فى الاختلاف عن المسرح الأوروبى فى الشكل.

ولعل هذا من الصعوبات الخاصة التى يعانىها مسرحنا الحديث حيث أننى أعتقد اعتقاداً راسخاً بارتباط الشكل والمضمون.

*** مادمت تشير الى الاختلاف بين مسرحنا والمسرح الأوروبى، فهل يمكن أن تطرح هذه القضية فى أبعادها الكاملة؟**

- أعتقد أن المسرح العربى يختلف ويحسن أن يختلف عن المسرح الأوروبى. اننا نعيش فى عالم يختلف عن العالم الذى حتمت ظروفه وجود مركز أوروبى واحد للاشعاع الثقافى.

فى القرن التاسع عشر كانت أوروبا هى المنارة الوحيدة فى العالم ثقافياً ودستورياً وتكنولوجياً. وكانت كل خطوط المواصلات - بالمعنى الحرقى وبالمعنى المجازى- تنطلق من أو الى أوروبا.

وكانت أوروبا بناءً على ذلك هى المركز الوحيد للتوجيه السياسى. وكانت شعوب العالم الصغيرة التى تنطلق للمستقبل تتجه بأنظارها الى أوروبا.

*** هذا عن الماضى. ماذا عن الحاضر؟**

- نحن نعيش اليوم فى عالم مختلف. عالم يسمح فيه بالتوازن. فمن الناحية الثقافية شعر المشقف الأوروبى بميسس الحاجة للاتصال بالثقافات والحضارات المتنوعة فى هذا العالم، حتى لقد

تأثر تأثراً اختيارياً بالفن التشكيلي الأفريقي، وبالايقاع الموسيقي الأفريقي، وبالأشكال المسرحية الصينية واليابانية الآسيوية، وبالفن الفرعوني... كما هو معروف.

ومن الناحية السياسية أتاح التناقض المتوازن في هذا العالم لشعوب كثيرة أن تبرز الى مواقع التأثير السياسي، ومن ثم التوجيه الفكري في المجال العالمي.

*** في ضوء هذه المتغيرات الجذرية في عالمنا. كيف تنظر الى حضارة هذا العصر؟**

- أن حضارة هذا العصر لم تعد حضارة الاتجاه الواحد، وإنما أصبحت حضارة الحوار الواسع بين أجزاء العالم المختلفة.

وهذا يلقي على ثقافتنا العربية وفننا العربي، ومسرحنا العربي، مسئولية أكبر من تلك التي كانت تنصورها أجيال الماضي. هذا يتطلب من ثقافتنا العربية أن تعيش قضايا العالم كما تعيش قضاياها. أن تسعى لاكتشاف العلاقات المتجددة بين ثقافتنا وبين الثقافات المتنوعة في العالم.

*** وأين يقف المسرح العربي في إطار هذه العلاقات المتجددة؟**

- المسرح العربي الذي بدأ منذ مائة سنة باقتباس تقاليد المسرح الفرنسي خاصة والأوربي عامة ليخاطب جمهوراً من العارفين بالثقافة الأوربية والمعجبين بها، يجد نفسه اليوم في ملتقى تيارات ثقافية متباينة المصادر والأهداف، منتظراً منه أن يقول كلمته المختلفة، ومع ذلك. المنسجمة مع واقع العصر وأمانى الإنسان والمكملة للصورة العامة لثقافة العالم.

تواصل

وصلنا الخطاب التالي من الشاعر رفعت سلام:

«الاستاذة فريدة النقاش

رئيس تحرير مجلة أدب ونقد»

تحية طيبة وبعد...

اسمح لي أن أبدى عجبى مما ارتكبه محرر «أدب ونقد» فيما يتعلق بقصيدتى «مكابدة» المنشورة بعدد شهر فبراير من المجلة، حيث تم نقل تسعة مقاطع من أماكنها إلى أماكن أخرى مغايرة، حسبما راق لمزاج المحرر، دون استشارتى أو استئذانى، علما أن الاتصال بى متاح (وقد سبق أن اتصل بى مراراً، آخرها لسؤالى عن إمكانية «اختصار القصيدة»!)

إننى أرفض هذا العبث بقصيدتى- ونصوص الآخرين- تحت أى مبرر. وموافقة المجلة على نشرها لاتمنى سوى نشرها كما هى (أمل ألا يكتشف لى المحرر- بأثر رجعى- أخطاء لغوية وعروضية وأخلاقية يخفى بها عورة ما ارتكبه) لاكتنتاج مشترك بينى وبين المحرر، الذى يمنح نفسه حق الوصاية والاستئذنة على الآخرين وكتابتهم، وينصب نفسه- عن وهم- مرجعاً أخيراً فى أمور الكتابة، بلا مستند إلا سلطة منصبه فى المجلة.

وقد سبق له أن أفسد دراسة سابقة لى، نشرت بالمجلة عن «الثابت والمتحول» إلى حد اختراع عنوان عشوائى لجزئها الثانى. لايتفق ومضمونه، وحذف بعض العناوين الداخلية والإبقاء على البعض الآخر، بلا منطق، وحين سألته فى ذلك، أبدى لى اعتذاره الشديد. ولا أشير إلى واقعة أخرى قريبة.

ولكن الصمت على تكرار هذا العبث غير المسئول... لم يعد ممكناً فأرجو نشر مايقيد عدم مسئوليتى عن النص المنشور باسمى تحت عنوان «مكابدة» بعدد فبراير الماضى من المجلة، واعتذارى للقراء.

ولا أطالب بإعادة نشرها حسب صورتها الأصلية

ولكم الشكر

رفعت سلام

الحياة الثقافية



الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية: مجدى حسين /
التراث المفقود وذاكرة الزمن فى «بحر النيل» لابراهيم فهمى /
اعتدال عثمان / البدايات الصوفية فى «احاديث» الشهاوى:
زكية مال الله / معرض صلاح عنانى: سامى البلشى / رسالة
باريس: ياطالع الشجرة والخطابات المتداخلة: وليد الخشاب /
المنيا: فنانون يحلمون بغد أفضل: عبد الرحيم على /
اصدارات / أمشير: أحمد فؤاد نجم

مؤتمر

الدورة السابعة والخمسون لمجمع اللغة العربية:

الدور الإعتيادي والأمل المفقود

مجدي حسنين

معاجم علمية تتناول ألوان العلوم والفنون والحضارة المختلفة ، كى تواكب العربية ماطرأ على هذه العلوم والفنون من تطورات وأشار د. ضيف الى أن المجمع وافق على ضم خمسة أعضاء الى شرف عضويته وهم د. ابراهيم السامرائي - العراق - وسعيد الأفغاني - سورية - ود. عبد الهادي النازي - المغرب - وعلى رجب المدني - ليبيا - ومنير البعلبكي - لبنان - والمعروف أن مجمع اللغة العربية وافق على ترشيح الكاتب مصطفى أمين الى عضويته ، تقديرأ لتطويره لغة الصحافة ، فى حين رفض المجمع ترشيح د. أحمد هيكى د. أحمد شلبى الى عضويته.

ومن ناحية أخرى أشار د. شوقي ضيف الى أن مجمع اللغة العربية رشع رئيسه د. ابراهيم بيومى مذكور لنيل جائزة نوبل للآداب هذا العام تقديرا لما قدمه الرجل طوال هذا القرن من خدمات جليلة للغة والفلسفة والعلوم الانسانية بصفة عامة.

الإتباط بالفصحى

ناقشت أعمال الدورة السابعة والخمسين لمؤتمر مجمع اللغة العربية، والتي عقدت بالقاهرة فى الفترة من ١١ - ٢٥ فبراير/شباط الماضى، أكثر من خمسة وثلاثين بحثا دارت معظمها حول قضايا العامى والفصحى فى اللغة العربية، والدعوة الى محاصرة العامية وبيان ماطرأ على الفصحى من تغيرات، وتأتى هذه الدورة التى تعقد سنويا وفاء للغة القرآن الكريم الذى أتاح لها الخلود على مر الزمن ، كما أتاح لها الأداء الخصب وجعلها تفخر على باقى اللغات الأخرى، رغم الهزات العميقة التى تشرخ أعماق الناطقين بلغة الضاد بسبب الحرب الدائرة الآن فى الخليج، والتى منعت بعض الأعضاء من المشاركة فى أعمال هذه الدورة .

وفى الجلسة الأولى استعرض د. شوقي ضيف الأمين العام للمجمع ضيف أعمال لجان مجمع الفالدين طوال العام الماضى وماتم أنجازه فى وضع المصطلحات العلمية واللغوية فى البلدان العربية المختلفة، كما أوضح أن المجمع أنجز عشرة



د. إبراهيم مكنور



مصطفى أمين

نون ادراك حقيقة اتحادها غير اختلاف أسلوب
النطق بها.

ولاشك أن اقتراح «المدني» يمثل خطوة هامة
في رحلة الألف ميل التي تسعى إلى تحقيق حلم
أجيال المصلحين في الأمة العربية، كي تستعيد
الفصحى مجد تخاطبها بلغتها الفصحى المشتركة،
وترتبط بتراتها المشتركة ارتباطاً يتبدد به أوهام من
حلموا بتمزيقها وأضعافها من خلال غزو لغتها،
وطمس معالم فصاحتها في أوساط عاميتها،
ووقوعها في مجاهل تعود هذه العامية المنفصلة عن
ماضي اللغة المجيد. ويضيف «المدني» أن نسبة
لا تقل في المتوسط عن ثمانين بالمائة من المفردات
المتداولة هي ذات صلة بأصولها الفصحى. الأمر
الذي يدعو كافة المتخصصين إلى بذل الجهد
لإكتشاف الأصل الفصحى لهذه المفردات،
واستيعاب ما يمكن استيعابه، ونبد ما لا تسمح طبيعته
مع النصوص الفصحى، مما يؤدي في النهاية إلى
تنقية الفصحى من الشوائب التي تشوه جلالها.

دور المجمع

ولا بد من التذكير هنا أن مشكلة الثنائية التي
تعاين منها اللغة العربية بين العامية والفصحى،
مشكلة قديمة قدم العالم العربي ذاته، وإن كانت
تشكل في عصرنا الراهن الشكل الرئيسي الذي
تتوقف عليه النهضة الثقافية والاجتماعية العربية.

وفي إطار المحور الرئيسي لبورة المجمع هذا
العام، وهو نفس الموضوع الذي أختارته البورة
السابقة، تناول «على رجب المدني» - ليبيا - في
بحثه عن «تعميم الفصحى بتفصيل العامية»
اقتراحاً بتشكيل لجنة تضم نخبة ممتازة من نوى
الخبرة المهتمين بأمر الربط بين المفردات العامية
المتداولة وأصلها العربي، وحصر هذه المفردات
العامية التي تتكون منها اللهجات المختلفة في البلاد
المعنية على أن تعقب عملية الحصر هذه عملية
أخرى خاصة بالتحري عن منشأ تلك المفردات ومدى
صلتها بالعربية الفصحى، وطبيعة ومدى التحريف
الذي لحق بها من جراء الاستعمال الدراج، على أن
تصور في قاموس مبسط يسهل تداوله لدى مختلف
طبقات المجتمع العربي ومستوياته الفكرية
والعلمية تداولاً من شأنه أن يمكن كل جزء من
عالمنا العربي من التعرف ليس فقط على حقيقة
الصلة بين ما هو متداول لديه من مفردات وبين اللغة
العربية الفصحى، ولكن يكون من شأنه أن يمكن كل
جزء من التعرف على ما هو متداول في الأجزاء
الأخرى من مفردات ذات منشأ فصحى امتدت إليه
يد التحريف عن طريق أساليب النطق المختلفة
والمنعزلة ذهنياً عن اللغة الفصحى، وبذلك يتاح لكل
جزء من عالمنا العربي أن يكتشف بسهولة اتحاد
مضامين المفردات المتداولة في كل بلد، بعد أن
يكتشف اتحاد نصوص تلك المفردات التي لم يحل

والألفاظ العبرية عنها في صون وحسن مكن، لأنها حق للعرب من أصحاب اللغة وخدم، أما الأسماء فنحن جميعا شركاء فيها نبتكر ونغير والاجتهاد فيها لا يمس جوهر اللغة في شيء. ومن ناحية أخرى يؤكد على عدم رفضه لأي مصطلح اجنبي، ولكن المهم هو جعل لفظ عربي مصاحب لهذا المصطلح الاجنبي تألفه الأذن، وقد تكتفى به في يوم من الأيام ، خاصة أن حربا خفية شرسة تخطط لحرزحة هذه الأمة عن كل ما يتصل بشخصيتها وقوميتها وكيانها حتى في أسماء الأفلام والمسرحيات التي على شاكلة «الواد سيد الشغال»، ونص أنا ونص أنتي» و«أخويا هايص وأنا لا يص» و«ديم شيكا بيم» وإذا كان مجمع اللغة العربية لا يملك سلطة يرد بها هذه الغارة على اللغة، فانة يملك ما يترجم من مصطلحات ، خاصة أنه حقق الكثير في هذا الطريق، والمطلوب مضاعفة الجهد والاصرار على العزم لاقتحام أبواب جديدة ، وأن يقدم لهذه اللغة يدا في هذه المجال سيذكروا له التاريخ.

المعاجم العلمية

وليس بعيداً عن نور المجمع في محاصرة العامية وطرح الجديد من المصطلحات العربية، جاء بحث د. محمود مختار عن «المعاجم العلمية العربية المعاصرة» بوصفها أقوى دعامة يقوم عليها الموضوع الحيوي الكبير تعريب العلم والتعليم الجامعي في الكليات العلمية، وهو الموضوع الذي ظل يشغل اهتمام عدد من الهيئات العلمية والتعليمية واللغوية فترة طويلة نون الوصول الى حل جذري له حتى اليوم. وأوضح د. مختار أن مجامع اللغة العربية قامت بنصيب كبير وأدت واجبها في هذا الصدر، فأصدرت المعاجم العلمية المتخصصة ، وساهم مجمع اللغة بالقاهرة بالقسط الأوفر في هذه المعاجم التي لاقت ترحيبا في الهيئات العلمية والتعليمية والبحثية، وبعد استعراض لأنواع المعاجم العلمية وأغراضها ومقوماتها يحدد د. مختار بعض الملاحظات على هذه المعاجم أولها: ظهور المصطلح الاجنبي الواحد المحدث بأكثر من مقابل عربي واحد

وسبق أن طرحها «ابن خلدون» في مقدمته، موضحا الفروق التي ظهرت بين اللغات الحضرية في مختلف الاقطار الاسلامية، سواء لدى أهل المشرق أو أهل المغرب وكذلك لغة أهل الأندلس، مؤكداً أنها لغات قائمة بنفسها قادرة على تأدية المقصود وتوضيحه ، وكانت نظرة ابن خلدون الى اللغة نظرة تطويرية، تبحث خصائص اللغة حسب تطورها التاريخي، وهي نظرة لا يرتاح اليها الكثيرون ويفضلون عليها النظرة التزامنية أي النظرة التي تحلل نظام اللغة وهاكلها في فترة محددة.

وفي هذا الإطار يتساءل الشيخ «محمد نايل» في بحثه عن «فن التعاقب»: ماذا يضع أصحاب اللغات الأجنبية حين يفاجئهم المخترعون والمستكشفون بالجديد كل يوم في الصناعات وعلوم الطب... أيبحثون عن كلمات لهذا الجديد في اللغات الأخرى... أم انهم يديرون كلماتهم هم على أوجه من التغيير بالحرف أو بالمقطع أو بالحركة؟

والمقصود بالتعاقب هو تغير حرف بحرف، أيا كان الحرفان وأيا كان موقعهما في الكلمة، يستوى أن يتقارب الحرفان المتعاقبان في المخرج وأن يتباعدوا، وأن يكونا في أول الكلمة أو آخرها أو وسطها، والتعاقب بهذا القدر من السعة يعد أعظم الروافد في اللغة وأغزرها مادة، فتقول: «امتقع» لونه و«انتقع» بالتعاقب بين الميم والنون، وتقول «مذ» الصوتية مطه «مذ تجسس» «مذ تجسس» «مذ يرتج» «وبرتك»...

ويؤكد الشيخ «نايل» أن رجال الطب لجأوا قديما وحديثا الى هذا التعاقب، فقالوا في القديم «نضوح» و«نضوخ» وقالوا في الحديث «أنوسيد» و«انتوسيد» ، وحين تعددت أخيرا أنواع «الرادار» بتعدد المهام التي يقوم بها كل نوع قالوا: «الرادار» «الليدار» «اللادار» «اللويدار» «الأيدار» ، ونحن نستطيع أن نقول: الكاشف-الكشاف-الكاشوف-الكريشف-المكشف-المكشاف-الكشافة.

ويوضح الشيخ «نايل» أن الاجتهاد في استخدام التعاقب محصور في الأسماء والأعلام لا في الأفعال والصفات، خاصة أن الأحدات

فى المعاجم المختلفة، مما يثير الـبلـبـلة فى مفهومه أو فى معناه

وثانيها مشكلة إدخال السوابق والـلـواحق على المصطلح العربى أسوة بما اتخذته اللغات الأجنبية فى مواجهة الكم الهائل من المصطلحات ذات الدلالات المتقاربة المتواصلة. وثالثهما: موضوع الرموز العلمية والوحدات والدلالات ومدى استخدامها مترجمة أو معربة فى اللغة العلمية العربية، ورابعها: تلك الكلمات التى تكونت من مبادئ ألفاظ أجنبية مثل الـليزر، والإيدز، والرادار... وتسلت إلى اللغة العربية على استحياء، ولم تلبث أن انتشرت فيها انتشاراً وريائياً كما فى علم الحاسبات مثلاً... فهل يكبح جماحها أم تتحدد ضوابطها وتستبدل بكلمات عربية.

وخامسها: هذه المسألة التى ذاعت حديثاً من كتابة الحروف الأجنبية أو الكلمات الأجنبية بحروف عربية، وشاع استعمالها فى لافتات الاعلام والمحلات التجارية، وقد شجب مجمع اللغة هذا الأسلوب فى حينه، ولكن لا يزال مستمرا. وسادسها: اللغة العلمية المعاصرة حيث استخدمت الرموز الكيميائية بصورتها فى الكتب الأجنبية بدعى أن هذا قرار دولى، وهو قرار وإن بدا وحياً فى مظهره، إلا أنه خبيث فى مخبره، إذ أنه فتح الباب لمزيد من التعمد بكتابة المعادلات الكيميائية كاملة بصورتها الأجنبية ومن الشمال إلى اليمين، وانتقلت العصى حديثاً إلى كتب الفيزياء العربية، وسابعها: يستطرد بنا الحديث إلى كتابة الأرقام فى عدد من الدول العربية بصورتها المألوفة فى الكتب الأجنبية بدعى أنها من أصل عربى، وهى دعوى مشكوك فى صحتها.

توصيات المؤتمر

ولم تشذ توصيات الدورة السابعة والخمسين فى كثير من بنودها عن توصيات الدورة السابقة ومن أهمها:

١- يؤكد المؤتمر دعوته السابقة جميع القادة والمسئولين فى الوطن العربى أن

يكون خطبهم وبياناتهم الموجهة إلى الجماهير باللغة الفصحى.. لما لذلك من أثر فى انتشار العربية والشفف ببياناتها السليم.

٢- خطر كتابة اللافتات على المحال التجارية وتغييرها بأى لغة غير العربية وخطر كتابة الأسماء الأجنبية بحروف عربية.

٣- إصدار التشريعات اللازمة لتعريب التعليم الجامعى فى الوطن العربى حتى يستطيع الطلاب استيعاب العلوم بلغتهم الأم وتمثلها تمثلاً دقيقاً.

٤- توحيد المصطلحات فى جميع العلوم حتى نزول الـبلـبـلة القائمة فيها وحتى تصبح متداولة فى بلداننا بصورة واحدة فما يؤكد وحدتنا العلمية والثقافية.

٥- محاصرة العامية فى الأقطار العربية المختلفة ببيان مداخل على الكلمات الفصحى فيها من تغيرات فى البنية أو الحروف أو الحركات.

٦- يهيب المؤتمر بالصومال حكومة وشعباً أن تعود إلى حروف الهجاء العربية. وأن تعمل الدول العربية على تحقيق هذه العودة المنشودة.

وعلى الرغم من كثرة هذه التوصيات التى يكاد المهتمون أن يسمعوها كل سنة عقب نهاية كل دورة لدرجة الملل من تكرارها... يبقى السؤال: إلى متى يظل مجمع اللغة العربية حبس الجانب الآخر من نهر النيل... لا يسمع بحرته أحد... ولا يسأله أحد عن شكوى نوره الاعتيادى فى ظل فقدان لأهمية المؤسسات فى مجتمعنا العربى؟!!

نقد

التراث المفقود وذاكرة الزمن في مجموعة « بحر النيل » لإبراهيم فهمي

اعتماد عثماؤ

خرائطنا فلسطين، جنوب لبنان، الخليج، ومين
عليه الدور، كما قال الشاعر سمير عبد الباقي
في قصيدته الأخيرة.

موال إبراهيم فهمي، أو ترتيلته القصصية
تنتمي إلى السلالة الجنوبية العفوية، يحيى
الطاهر عبد الله، أمل دنقل، محمد خليل
قاسم، محمد ستجاب، عبد الوهاب الأسواني،
حجاج حسن أنول، وغيرهم.

ويخاتم جنوب الوادي السحري، فتحت لهم
كهوف الذاكرة المنسية، بأساطيرها وخرافاتهما،
ومعابدها، وقدس أقداسها. نهرها المقدس،
ليس كما نهر البناذر.

هنا رحم التاريخ حيث تحتفظ السلالة
بنقاها الأول، فطرية وغريزية، وموصولة بحبلها
السري، السماء والأرض والشمس والقمر، وبحر
النيل المقدس، كلها مفردات متواترة ومتكررة
في نص إبراهيم فهمي، تكتسب دلالات غنية

الأولة موال أحمد فؤاد نجم:
« طبيب معايا ألم جوه الحشا
مجهول

بنا بنى لى وطن بس الأساس
مجهول
وأنا علتى عزوتى: ناكر جميل
ومجهول

جهل الأصول يابلد خلى المقول
داسك

وعلا ناس بالذهب يتقاسوا
بعداسك

وأنا اللي ناسك فى مشقك
والنصيب مجهول

الأولة موال والثانية كلام على موال إبراهيم
فهمي. موال قريب من الوجدان يطل بعفوية
وتلقائية على الأصول المنسية، وعلى خريطة
ضائعة مطموسة، على جدران المدن، وما أكثر

فى تنوعها وتحولاتها الشعرية الممتدة بامتداد النص.

فى هذا الالتصاق الحميم بالأسول وبالمنابع الأولى سر جمال هذا النص، وفى هذا أيضا تكمن هشاشته، التى بقدر ماتشف وترق فإنها تصبح قابلة للكسر. ويرجع ذلك إلى أن الانفصال عن الرحم الأم أمر محتوم، فلا بد أن ينمو الوعى والادراك لحركة التاريخ من خلال الانفصال عن الأصل ثم يتم الاتصال الواعى بعد ذلك، مشكلا علاقة جديدة.

إن إشارة أحمد فؤاد نجم الى «جهل الأسول» لاتعنى فى تصوورى العودة الى الأسول فى حالتها الأولى، ولكنها تستدعى نقبض العبارة، أى تستدعى معرفة الأسول، والمعرفة تعنى الوعى.

بعبارة أخرى أقول، إن المعرفة والوعى بفيضان الغوص فى الذاكرة المنسية، واستنطاق المسكوت عنه، المهمل فى الثقافة المصرية العربية، وذلك الغوص يعد نقطة انطلاق لتكامل الذات الحضارية ولوعيتها بذاتها فى سياق العصر. إننا نحتاج الى إعادة قراءة التاريخ بطبقاته المتراكمة الفرعونية والقبطية والإسلامية، فيما يسمى بحفريات المعرفة، ليس من أجل الانغلاق فى طبقة معرفية واحدة وثابتة ولكن من أجل إعادة صياغة أسئلة الحداثة فى سياقنا التاريخى الراهن.

إن مانكرته الآن يمثل تصوورا على المستوى الشقافى أو الحضارى العام، تبدو النوية من خلاله حالة خاصة، داخل هذا الإطار ، أو المتن الشقافى العام. ويبنى المجتمع النوبى، من المنظور التقليدى، مجتمعا مهماشا على حدود التبادى، لكننا إذا تخيلنا عن ذلك المنظور التقليدى ، تحقيقا لهدف السعى نحو تكامل

الذات الحضارية، فإننا نجد النوية تقدم عمقا حضاريا مهما، ظل محتفظا بكثير من خصائص الثقافة المصرية القديمة، بسبب بعده عن السلطة المركزية فى العاصمة والمدن الكبرى . ويرغم ذلك فإن النوية تظل حالة خاصة، بل حالة إشكالية.

إن الحدث الرئيسى فى مجموعة «بحر النيل» يتمثل فى تهجير أبناء النوية القديمة، نتيجة لحدث آخر، غائب تماما فى النص، أو يكاد يكون غائبا، وهو بناء السد العالى. وهذا الحدث الغائب يعد مشروعا قوميا له جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فى سياق اللحظة التاريخية ، الطامحة – آنذاك- لبناء مجتمع صناعى وزراعى عصري ومتطور.

إنه حدث قومى إيجابى، وإن اشتمل على جوانب اجتماعية، لم تكن إيجابية فى الأحوال كلها، ولعل أهمها اقتلاع أهل النوية من أرض الجدود، وخروجهم الى شتات المدن، الأمر الذى سبب اغترابا عميقا جعل كاتبها مثل ابراهيم فهمى يقول:

فلا البلاد بلاد، ولا الشمس شمس، ولا القمر قمر، ولا الناس ناس»

وفى حالات الاقتلاع والشتات والتحولات التاريخية العنيفة لاجأ الجمعى إزاء ذلك العنف الجغرافى والتاريخى الى استنقاذ الأماكن والمواقع والتواريخ ويضفى عليها قداسة شبه دينية، كما يضفى عليها صفات خيالية مقارفة للواقع أو خارقة لقوانينه الجائرة. ولعل أنب أمريكا اللاتينية وأدب الشرق الأوسط وأفريقيا يحفل بما يمكن أن يسمى بالجغرافيا السحرية فكأننا نشهد فى «ماكندو» جارسيا ماركيز بدء الخليفة أو تصبغ «فلسطين» محمود درويش الفردوس المفقود أو نجد «نوبة» ابراهيم فهمى

عرشاً لسيد الكون.

إن شعوب هذه المناطق تواجه ما أسماه ت.س. إليوت التاريخ الماكر المسلوب بواسطة الآخر والمستلب لتكامل الذات. وتواجه الشعوب هذا التاريخ الماكر باستنطاق الكاتب للتاريخ المكبوت ووصلنا به، على نحو يؤكد أن التاريخ والناس لا ينفصلان، كما لا ينفصل الكاتب عن الكلمة والنغم عن الوتر والقدم عن الأرض.

ومن خلال الجغرافيا والتاريخ يتم التركيز على الأصل السلالي، حتى لو كان نقاء السلالة خرافة، أو نزعة عرقية مستهجنة، وينشأ مجمع جديد من الأبطال، وتستدعى مكونات التراث الدينى والشعبى والأسطورى، بل وتصنع أساطير جديدة. ويحدث تبادل طبع بين لغات أدبية متباينة كالشعر والنثر، أو المحكى الشفهى واللغة المكتوبة.

ويرى ادوار سعيد أن هذه الأشكال الفنية تمثل صورة من صور التمرد على مركزية الثقافة الغربية. ونستطيع أن نتلمس فيها منطلقات فكرية مثل الدعوة إلى الزنوجة التى أطلقها المفكر السنجالى ليوبولد سينجور. لقد ازدهرت هذه الدعوة كرد فعل لتهميش الانسان الافريقى، لكنها آبت إلى أفول نتيجة اخفاؤها فى حل التوتر بين الذات الافريقية والعالم. إن التركيز على الجانب العرقى يعنى من جانب آخر تأكيد مركزية الثقافة الغربية، أو يعنى من جانب ثالث تأكيد مزاعم شعب الله المختار وتمييزه العرقى وغير ذلك من دعاوى عنصرية.

ويرى ادوار سعيد أيضاً أن شعر نيرودا ومحمود درويش يعد نموذجاً للأدب الذى يتمثل التراث الوطنى والانسانى معاً.

لقد ذكرت ماسبق لأننا نجد فى مجموعة ابراهيم فهمى ذلك التمرد والاحتجاج على

التهميش بالنسبة للذات النوبية والذات المصرية بصورة عامة. كما نجد فى نصة احتفاء بالجغرافيا والتاريخ المنسى، شديد الخصوصية لأهل النوبة، الذى يعد تاريخاً مصرياً خالصاً، ورافداً مهماً ومستبعداً من الروافد المكونة لطبقات التاريخ المصرى، ومن ثم يصبح جزءاً من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصرى كله.

وعلى المستوى الفنى نجد مقتطفات من لغات متباينة، نجد آيات قرآنية ومواويل وأغاني شعبية نوبية، تندمج بالأمثال والحكايا ولغة الملاحم الشعبية، وينساب كل ذلك بنوع من التداعى الحر، الذى ربما يحتاج إلى وقفة من الكاتب، أو وقفة مع الكاتب.

إن غياب النص الآخر، نص بناء السد وحركة التاريخ، يجعل التداعى الحر محكوماً برؤية حدية تفصل بين زمنين لا يلتقان ولا يتفاعلا. أولهما زمن سحرى هو زمن النوبة القديمة، وثانيهما زمن المأساة، زمن ما بعد التهجير.

فى قصة «الليل ياعين» يقول الراوى: «البلد بلدان. الناس نصفان، نصف لأولاد النهار ونصف لأولاد الليل».

وبناء النهار هم أهل النوبة: الراوى والحبشية «الجنود الأحبة الذين أقاموا المعابد على بوابات البلاد». أما أبناء الليل فهم الذين جاؤا مع الغريب والأعداء.

وتمتد المقابلة الحدية الفاصلة بامتداد النص فتجعل الليل ليلين، يقول الراوى:

ليل النوبة «لو تأخر علينا تضع يدك على قبة السماء

كأنك تعرف مفاتيحه، فيأتى والقمر للأحبة فى ليلة عيد»



ابراهيم فثي

«الساعة أمشي وحدي... وحدي كما الأنبياء
والناس الجماعة فرقتهم ورقة من فنة
الملعون»

والناس الواحد ولا يجمعهم معجزة..
هنا في هذه النبرة الأسبانية الموجعة تظهر
بادرة الوعي بحقائق التحولات الاقتصادية بما
يعنى أن التاريخ لا ينفصل عن الناس فحسب،
ولأنه لا ينفصل أيضا عن الاقتصاد كما
لا تنفصل القدم عن الأرض ولا الكلمة عن
الكاتب. لكنه سرعان ما يعود إلى التيمة المتكررة
في أكثر من موضع من النص، فيقول «يوم وراء
يوم، سنة وراء سنة كل الأيام واحدة وكل
السنين» فكانته بلغى حركية الوعي ويثبت الرؤية
الحدية الناقية لأماكن الحركة على ضوء هذا
الوعي المكتسب.

أصل الآن إلى القصتين الجميلتين «بحر
النيل» و«الزمان طواف» ويشكلان في تصویری
نصا واحدا، يمتد أيضا عبر الزمنين ذاتهما،
قبل التهجير، وبعد التهجير، لكن النص يكتسب
هنا ثراء مدهشا، من خلال استرفاد مخزون
الذاكرة النوبية المصرية الموهلة في التاريخ
وطبقاته المتراكمة، إسلامية وقرعونية، وما قبل

وعن الليل الآخر يقول الراوى:
«أضع يدي على قبة السماء ولا أعرف
مفاتيحه».

وفي موضع آخر من النص يقول الراوى عن
ليل النوبة:

«ماضيع منا أبدا علامات البيوت... كان
سترا للعاشقين... يخبئنا في جسده عباءة،
بعدها

يعيدنا للأمهات».

أما ليل الأعدى فإنه:

«يقفل علينا بوابات البلاد... يسلمنا
للأعدى،

من وراء الظهر خيانة، ويسلمهم البلاد، بلدا
بلدا. ها للليل يا حبيتي ضيعنا، وضيع منا
علامات البيوت، وضيع منا الشوارع».

في قصة «يامجمع العشاق» يتراوح النص
أيضا بين زمنين، زمن استرجاع المحكى على
لسان الأم، أو الأهل، قبل التهجير، وزمن مناجاة
الراوى لنفسه ولزملائه الكتاب في الغربة. يظهر
الزمن الأول في شكل فقرات محصورة بين
أقواس ضاغطة، وكأنها تكاد تتلاشى من
الذاكرة، تنصدر المقاطع الغنائية الطويلة وتمثل
الزمن الثانى، زمن الغربة.

يقول الراوى مسترجعا زمن المحكى بلسان
الأم:

«يا قمر الليل، أنت ولدى الواحد مثل حبة
تمر،

حبة تمر في صدر نخلة، يانور العين، وحيد
الرجال تطمع الأندال فيه، وحدك في الدنيا
من بعدى، كف المجرى عن الفيض، فكفت
أملك عن الولادة، كنخلة كفت عن الطرح في
عزها».

ويقول الراوى مناجيا نفسه:

التاريخ الفرعونى، امتداداً إلى بدء الخليفة، وكان خروج آدم من الفردوس معادلاً لخروج أهل النوبة من جنة الأرض.

فى قصة «بحر النيل» يقول الراوى:
«هناك لما كانت الأرض أرضاً والسماء
سماء والشمس قالت شمساً نساء
الكنوز» نهاجر ياعثمان بشير، نهاجر
ياسيد الكنوز» ، فيقول ولد الكنوز» نهاجر
يابنات، ، وبحر النيل الساعة غاضب
علينا، يقول الكلام المنقوش على كف
الملك العظيم، إذا خالف الكنوز الوصايا،
وكذبوا، ثم نسوا أن يرموا بحر النيل
الهدايا، يطردهم من الأرض التى ولدوا
عليها، ولا تحلى النساء بذهب الملوك،
قالت البنات: هى هانم حسين، أخذت
ذهب الأميرات، تحلت وترينت،
ثم قالت.. يابنات كل الخير من عرق
زوجى عثمان بشير»

فى هذه الفقرة يتماهى صوت الراوى
الأصلى ويتوحد بصوت الجماعة رجالاً ونساء ،
فيصبحون جميعاً شركاء فى خطيئة أولى بدئية،
هى مخالفة وصايا النهر المقدس والكذب عليه،
تماماً كما خالف آدم وحواء وصايا الله وأكل من
الشجرة المحرمة، فحلت عليهما وعلى نسلهما
اللغة، وخرجا من الفردوس.

وفى النص تتكرر تيمة الخروج كثيراً بصورة
تجعلها محورا أساسياً تلتقى وتتباين مع قصة
الخليقة. يقول الراوى ويكرر:

«غضب البحر ورمى الناس فى بلد غير البلد»

إن النهر يكتسب فى الخيال الشعبى صفات
ميتافيزيقية وهى صفات لا يضيفها الخيال
الشعبى على حقيقة جغرافية تمثل عصب الحياة
فى الوادى فحسب، بل يجدها كامنة فى مخزون

الذاكرة وفى التراث الفرعونى.

أما الشخصيات الرئيسية فى النص السابق
فهما عثمان بشير وهانم حسين ويمثلان النمط
الأعلى للأب والأم.

إن عثمان بشير سيد الكنوز أجمعين وهو
صاحب الرأى المطاع بين الرجال والنساء لكنه
أيضاً خادع ومخدوع، فى موضع آخر من
النص يقول الراوى:

«كذبت ياعثمان بشير.. قلت البلاد واحد،
بحر ببحر

بلد ببلد، نهاجر يابنات، وبحر النيل وراعا،
تدله الشمس بنت السماوات على مكاننا».

وهانم حسين من نسل الملكات الأمهات وهى
«تاج الشطين» وهى بدورها تخالف الوصايا
فتأخذ ذهب الأميرات وتكذب إذ تقول إنه من
عرق زوجها، كانت هانم حسين تقول:

«بحر النيل من حولنا نغسل فيه الذنب
والكذب».

لكن اللعنة التى يصابان بها، عثمان بشير
وهانم حسين، لا تقتصر عليهما إذ حدث ذلك
التواطؤ الجماعى فى مخالفة الوصايا وتصديق
الكذبة مما جلب الغربة والشتات الجماعى.

وفى الشتات تصاب الجماعة بالعقم
فترفض النساء الإخصاب ، تقول هانم حسين
لعثمان بشير:

«أمانة لا تلمس شعرة واحدة من رأسى
إلا إذا رجع الجميل «بحر النيل»، ولما غلبك
الجسد قلت للبنات على سراب الصحارى،
هاهو

البحر الجميل راجع يابنات، فخرجت له كل
بنت

دف، كل بنت غنا، وخرجت هانم وأعطتك
نفسها ، فحبلت».

وتتولد عن الكذبة الأولى لعنة النهر المقدس
اذ تحل بالنسل، وكان هانم حسين كاهنة المعبد،
العرافة، صاحبة النبوة حين تقول:
«الساعة يولد من بطنى ولد فى غيابك ياسيد
الكون»-

(بحر النيل)- كما تمساح، خرج لتوه من
فيضان عظيم».

هكذا يولد بللاج المسخ، برأس تمساح
وجسد انسان ليكون ثمرة المعصية (مخالفة
الوصايا- الكذب) ونتيجة محتومة لقلبة الغريزة
فى صورتها الفطرية، سواء أكانت شهوة
المعرفة (آدم وحواء) أم كانت شهوة الجسد
(عثمان بشير- هانم حسين).

وتمثل البنية الهيكلية لهذا الجزء من النص
تنويعا محليا ملفتا على بنية قارة فى الذهن
البشرى، وفى الأدب العالمى بصورة عامة،
تتجاوز الزمان والمكان المحدد، لتجسد فكرة
الخطيئة الأولى والعقاب الإلهى الذى نزل بأدم
وحواء وتسلهما، اذ خالفا الوصايا وأكلا ثمار
الشجرة المحرمة، على نحو ما نجد فى القصة
المعروفة فى الكتب المقدسة.

وجدير بالذكر أن بنية النص هنا تحيل الى
هذه القصة نفسها كما وردت فى القرآن الكريم،
إذ يوجه الخطاب الى آدم وحواء معا بصيغة
المثنى بوصفهما شريكين فى اقتراح المعصية،
بخلاف التوراة التى تخص حواء بالخداع
وغواية آدم عن طريق الشيطان المتخفى فى
هيئة حية.

أما فى قصة «الزمان طواف»، وتعد امتداداً
لقصة «بحر النيل»، كما ذكرت، فإننا نجد
الحكايات ذاتها تتكرر، مثل محكية الكذبة الأولى
التي تجلت سراباً كسراب الصحارى، ومحكية
غضب النهر المقدس الذى تحول عن مجراه ولم

يرجع للبلاد عقاباً لأهلها. وكذلك تتكرر محكية
رفض هانم حسين الأخصاب فى غيبة سيد
الكون، ثم استسلامها لعثمان بشير، مما أدى
الى تحقق النبوة ومولد بللاج، المسخ المشوه.
فى هذا الجزء من النص يبلغ الكاتب أوج
التوهج فيفتتح أمامه صندوق الذاكرة، ينتقى
منه جواهر التاريخ، كيف شاء.

يقول الراوى: «القرى كعبة والزمان طواف»
وتحليلاً هذه العبارة الافتتاحية للنص الى
إطار مرجعى إسلامى، تتحول من خلاله الدلالة
لتصحيح القرى هى المكان المقدس الذى يطوف
حوله الزمان، وكأنها شعيرة الحج، يؤديها
التاريخ الذى لا ينفصل عن الناس أو الأرض.

وذلك التاريخ الذى لا ينفصل عن الناس،
وإنما يمتد فيهم بغير انقطاع، يفرز من بينهم
نمطا من أنماط المؤرخ الشعبى، أو حافظ
السيرة الشعبية، يظهر تارة فى صورة عثمان
بشير، ويظهر تارة أخرى فى صورة الداية زينب
هيرون.

أما عثمان بشير فكان «وحده يعرف فيضان
بحر النيل ومشرق الشمس، ومغيب الفصول،
وعدد البنات، وعدد الحريم، وحكايات الأحبة،
وأسماء الكنوز جميعهم من حلفا حتى مصر
المدينة».

وزينب هيرون «الداية» هى ذاكرة الزمن، إنها
بلغة بسيطة، بليغة وموحية «تنبئكم بأيامكم
والمواليد، وعلى يدها يأتى بللاج المسخ، بوجه
تمساح وجسد انسان.

هنا أترقف قليلا لفحص هذه الظاهرة
الأدبية المتمثلة فى شخصية المسخ. إن هذه
الظاهرة تربطنا من ناحية بأدب الجروتسك
العالمى، كما تربطنا من ناحية أخرى بالتراث
القرعونى. والجروتسك صفة للفن الذى يصور

أشكالاً بشرية وحيوانية غريبة فى توليفة مختلطة، لا تخضع لقواعد الممكن، ولا لتصورات العقل. وترجع نشأة هذا المصطلح للكلمة الإيطالية «جروتسكا»، المشتقة من «جروتا» أى المغارة، حيث اكتشف هذا الأسلوب الفنى فى صور جدران قديمة أخرجتها الحفريات من باطن الأرض.

ولعلنا نجد فى كتاب «مسح الكائنات» لأوفيد، ترجمة ثروت عكاشة، مثالا للجروتسك فنجد حشدا هائلا لكائنات مهجنة تجمع بين الإنسانى والحيوانى، قد مسختها آلهة الأساطير اليونانية كشكل من أشكال العقاب الالهى الذى يقع على البشر بسبب العصيان ومخالفة الأوامر.

وفى الأدب الحديث تجسد شخصية الشيخ المجنح فى إحدى قصص ماركيز مثالا رائعا لفن الجروتسك. كما أن كتاب «عجائب المخلوقات» للقزوينى يحفل بمثل هذه المخلوقات ذات الطبيعة المزبوجة، الخارقة لقانون الطبيعة. أما الفراعنة فقد عرفوا ذلك التركيب المزجى المهجن بين البشر والحيوان ونجد فى تمثال أبى

تمثال أبى الهول أبلغ تجسيد لهذا المنحى لتصويرى. وكذلك تصور النقوش الفرعونية على جدران المعابد وعلى البرديات آلهة برؤوس طيور أو حيوانات وبأجساد بشرية. فحتصر إلهة الحب عند الفراعنة - وكانت من الآلهة المحلية لبلاد النوبة- تصور كامرأة برأس لبؤة تحيطها اليوديات. كما نجد فى كتاب الموتى تصويرا لاله برأس تمساح يجلس على إحدى بوابات السماء السابعة. ويربطنا النص القصصى «بحر النيل» بذلك التراث الفرعونى النفسى من ناحية، كما يربطنا بواقع النوبة، من ناحية أخرى.

يقول الراوى:

«كذبت يا عثمان بشير.. الكذبة علامة على جبين

الكذاب، الكذبة تمساح، علامة على جبين عثمان

بشير، دخلت الروح بين فخذيك يا هانم، قبل أن يرميك عثمان بمائه، عين الولد يا هانم كأنها

زجاج أسود من صندوق بنت أميرة من الملكات

الأمهات، على الصدر وشم الملوك، واسم الولد فى كفة يده... الولد اسمه بللاج»

إن المفردات (البوال) المتكررة فى هذه الفقرة، مثل الكذبة، الوحش، التمساح، تكتسب دلالات متعددة تجمع بين الواقعية والرمزية، فيلاج ولد من لقاء وزوج زوجة، لكنه يعد أمثلة

عن الواقع الاجتماعى لأهل النوبة بعد التهجير،

وما يكتنفه من هوان وغربة. كما تكشف هذه الأمثلة عن الباطن النفسى المفعم بحس الإثم والذنب.

بعبارة أخرى أقول إن الكاتب قد نسج من أسطورة بللاج استعارة موسعة تمثل مجازا للذاكرة، ذاكرة أهل جنوب الوادى، وتشتمل هذه الاستعارة المجازية على الجانب الواعى والجانب اللاواعى. وتوظف الشخصية المتسمة بالغربة وغير المؤلف لبيان الموقف المأساوى لحال الاقتلاع من الأرض والتاريخ القديم، وهو موقف مدرك على مستوى الوعى. كما توظف

« لفتنى الى هذه النقطة دراسة الدكتور فريال جبرى غزول المنشورة فى مجلة «أدب ونقد» العدد الخاص عن أدب يوسف إدريس، وقد استفدت من تحليلها للأمثلة والاستعارة الموسعة بالدراسة نفسها.

الشخصية رمزيا، على مستوى اللاوعى، لبيان تشوه السلالة عن طريق التهجين الحضارى، وكرد فعل لهؤلاء الناس تجاه قيمهم ومثلهم العليا الروحية المهددة بالاندثار. وما استدعاء الملكات الأمهات ووشم الملوك على الصدر إلا محاولة من اللاوعى لاستنقاذ التاريخ المهدد بالانقطاع ، بل إننا نجد شواهد أخرى فى النص تواصل محاولة تأكيد استمرارية حضارية وتاريخية مازالت كامنة فى اللاوعى، وخصوصا ما ارتبط منها بنهر النيل:

يقول الراوى على لسان بلّاج، المسخ المهجن، ولهذا دلالتة:

«البحر رائحة تدلنا عليه، فكلّمه، يكلمك يا فتى يا أمير، ياطالع بالخير، ياناؤل بالخير، ياسيد البحر، اخلع عمامتك واغسل وجهك للمرة الأولى، فى المرة السبعين، يرجع لك وجهك القمر... كلّمى يا بحر أكلّمك، تعطيك الأرض قمها جوعانة، فتشبع، تعطيك جسدها عريانة، فتلبس».

وإذا رجعنا الى العقائد المصرية القديمة نجد أوزيريس، إله الخصب والنماء والعدل، يرتبط ارتباطا وثيقا بنهر النيل، بل ان أوزيريس فى الأسطورة الفرعونية هو الذى يجلب حابى (النيل) من ينبوعه، فيفيض جسده على الأرض. ومن الانتهالات الموجهة الى أوزيريس فى طيبة نقرأ الفقرة التالية:

«عندما تغمر الأرض فإن الأشياء كلها تتولد...

إن فيوض جسدك تجعل الحى والميت يعيشان..

ياسيد الأعشاب الخضراء... ياأيها القدير..
يامادة الحياة».

وفى فصل المحاكمة من كتاب الموتى الفرعونى نجد المتوفى يتلو تراثيله الموجهة الى أوزيريس قبل أن يوزن قلبه بميزان ماعت، ربة العدل ، فيقول:

«إنى أعرفك وأعرف اسمك وأعرف أسماء الآلهة الذين يعيشون فى قاعة الربة ماعت». وإذا لاحظنا تماهى أوزيريس بالنيل من ناحية، واتفقنا من ناحية ثانية أن الخطاب فى النص القصصى يتمثل ذلك التماهى فى اللاوعى، فإننا نستطيع أن نجد علاقة وثيقة بين النص الفرعونى والنص القصصى الذى بين أيدينا.

يقول الراوى:

«للبحر ساعة أسماء غير أسمائه، حتى لو ضربت

المجرى بألف كلمة مقدسة لا يكلمك». إن دلالة معرفة الأسماء فى العقيدة الفرعونية، تكتسب أهمية كبيرة، إذ تمثل شرط دخول الميت مملكة السماء حيث الحياة الأبدية، أو بعناية أخرى استمرار الحياة والحضارة والتاريخ فى مملكة السماء التى تتشابه كثيرا - فى المخیال الفرعونى مع مملكة الأرض. أما شرط النبؤة المتعلقة ببلّاج، أى استعادة وجهه القمر بعد التطهر بماء النيل، فإنه لا يتحقق، علامة على الانقطاع التاريخى الحادث فى الواقع.

ولعل أوضح رابطة بالتراث الفرعونى، يتمثلها لاوعى الكاتب، تظهر فى تلك الفقرة، التى تتناول وزن القلب، إبان محاكمة الميت فى حضرة أوزيريس.

يقول الراوى:

«العدل يابحر محكمة، وانت حاكم، فى الكفة اليمين

قلب ولدك بلاج، فى الكفة الشمال قلوب الناس
فلا رجحت إلا كفتى».

إن بلاج يضم الطهر والنقاء، إذ ترجع كفة قلبه مقابل قلوب الناس أجمعين، إلا أن الكذبة الأولى، أو الخطيئة البدئية التى اقترفها الأهل- ولعلها أيضا إشارة الى الانقطاع التاريخي- تحول دون صفح النهر الغاضب، فدين الآباء معلق برقاب البنباء، كما يقول الراوى فى النص.

عندئذ يصبح بلاج فرجة البنادر، يطوف به ضراب النار، فيتفرج الناس على عورته ووجهه التمساح، وضراب النار هو منفذ القصاص من عثمان بشير، النمط الأعلى الرامز للأب.

يقول ضراب النار:

«أبيع لحم ولدك (بلاج) كما بعتنى، كل شىء فى جسده بقرش... والقرى كعبة والزمان طواف».

هكذا نطوف مع الكاتب من التـسـرـات الإسلامية الى التراث الفرعونى لندرج الى التراث الإسلامى من جديد.

استرجع الآن بعض النقاط التى ذكرتها متتاثرة فى تحليلى لمجموعة الكاتب الموهوب إبراهيم فهمى. إن الكاتب يسترفد على مستوى الرؤيا خصوصية التاريخ النوبى القديم والحديث، وذلك التاريخ يشكل جزءا من الحقب التاريخية الفرعونية والقبطية والإسلامية، التى تمثل ثقافة الشعب المصرى وعمقها الحضارى، وتؤكد خصوصيتها التى تندمج فى الثقافة العربية وبثريها.

ومن خلال هذه الرؤيا يستقطب الكاتب أحيانا فى موقف حدى فاصل بين الشئ

وضده، بين الأبيض والأسود، الخير والشر. وينجح فى أحيان أخرى فى استنقاذ الجانب التاريخى الذى يسترفده، عن طريق ربطه ببنى هيكلية قارة فى الذهن البشرى وفى المعرفة الإنسانية بصورة عامة، كما يربطه ببنى أخرى تراشية عميقة الغور فى المخيال الجمعى المصرى.

وإذا كان الإدراك الإيجابى لحركة التاريخ ما يزال غامضا لدى الكاتب فإن تطوير الوعى يحتاج منه لجهود دؤوب. ذلك فى تصوورى هو الأفق المتسع الذى ينتظر الكاتب بجدارة.

وعلى مستوى الشكل يمكن توصيف بنية العمل على انها بنية مائية متدفقة، مناسبة بغير حواجز، تقوم على التداعى العفوى والمزج الفطرى بين عناصر متباينة، تمتع من مخزون الذاكرة. وهذا التدفق التلقائى الأسر، شديد الصفاء والشفافية يحتاج أحيانا الى زمام التكثيف والتدقيق فى الاختيار.

ولو لم تكن الموهبة عفوية أصيلة لما طالبنا بقيود الصقل والتشديد والتكثيف.

علينا إذن أن ننتظر وصول الكاتب الموهوب إبراهيم فهمى إلى المعادلة الصعبة التى حققها فى أكثر من موضع فى نصه المدهش «بحر النيل». تلك المعادلة التى تجمع بين التدفق التلقائى وإحكام الصنعة القصصية.

لقد استطاع الكاتب أن يغوص فى منجم ذهب الذاكرة التى لم تنضب، ولقد استخرج أحيانا المعدن الثمين فى شكله الخام، وصاغ منه- أحيانا أخرى- قلادة الملوك المعلقة على صدر بنت بكر من بنات الكنوز تسمى «القمـر بـويا»

والأولة والخاتمة موال على اسم مصر.

البدايات الصوفية في «أحاديث» أحمد الشهاوى

ط. زكية مال الله

«الأحاديث» للشاعر «أحمد الشهاوى».

لاشك أن الشاعر قد استمد ينابيع شعره من عوالم ومساحات متميزة، «إن شققت قصيدة وجدت فيها عالماً، وإن استنبطت، كلمة وجدت بها أعماق بحار وأعالى جبال».

والترميز عند المتصوفة ضرورة تقتضى الاستغراق الشامل والنزوع إلى تجريد المحسوس للوصول الى الصورة الكامنة وهذا ما يحدثنا به المتصوف المذكور بقوله:

قالوا تحدث بالصريح منم الحديث

بغير رمز

فأجبتهم هل عاقل يرمى الكتوز

بغير حرز

وهذا الاستغراق الرمزي يمتلك الصوفى فتغدو كل كلمة عالماً زاخراً بالحياة. وقد كان الغزل العذرى بالكورة «رمز المرأة» فى شعر الحب الصوفى كما تمثلته أشعار قيس ابن الملوح (مجنون ليلى) وعبد الرحمن بن أبى عمار ويحيى بن مالك وغيرهم وقد أحدث هذا المزج بين الحب الانسانى والحب الالهى لما بينهما من سمات مشتركة فى النزوع الى العلو والتسامى بحيث يحقق كليهما مقولة «الحب للحب»

ليست اللغة فى الشعر صورة للفكرة بل هي الفكرة ذاتها، وكلمتا تعددت الصورة المكتوبة لقصيدة واحدة، دل على أن الفكرة تستطيع أن تتمكن من وجود الشاعر وتسرى عبر هياكل لغته لتتضح بما ثقل به من معان وفيوض فاللغة والفكر اذن هما تجليان لحقيقة واحدة، هي اللغة ظاهرة فى الفكرة والفكر متجسد فى اللغة. بل إننا على حد تعبير «ابن عربى» حروف عاليات لم تقرأ، وإن العالم لغة مقدسة تجمع شملنا».

وقد وصفت لغة الرمز الشعرى بأنها فردية وعالمية، ضاربة بجذورها فى البنية، مفتوحة على التنوع ومتغلقة على ارادتها المبدعة. وطبيعة الرمز الشعرى أنه يكشف ويحجب فى آن واحد كما أنه اتصال «دائب» بالعلو فى طابعه الالهى وطابعه الإنسانى. وعلى هذا تضاعف اللغة كما يرى بعض الصوفية فى حضرة الوجود بانكشافه وانحجابه وقربه وبعد.

وفى محاولة للتعرف على جملة الرموز التى انفردها قاموس الصوفيه وما أضافه الى البنية الرمزية من أفكار سامتثل لتجربتي تلك البروق الصادقة التى اندلعت منها قصائد ديوان

يكتب سيرته الأولى من مائتك فوق
سمائك... يا..

فالتركيب الشعري إذن لرمزية الشعر
الصوفي إنما هو تركيب للمنظور الالهي
والمنظور الانساني لحساباته بنية تنحل فيها
الانثى إلى رمز يترجم لغة من لغات العلو.

وقد تحدث ابن عربي في «ذخائر الاعلاق»
من الشيخ زاهر بن رستم وابنته «النظام»
بوصفها شخصية محسوسة تنبئ عن رمز عبر
الشاعر من خلاله عن مواجدة وتجلياته، وهي
تبدل تشخيصاً مثاليا لوجود طامح إلى تحقيق
الله. فإذا ما أدركنا تلويح «ابن عربي» للنظام
بوصفها إشارة إلى حكمة علوية مقدسة
«فسوف ندرك كيف استحوز خيالها عليه
وتحول إلى رمز نتيجة للتجلى الالهي

حديث الحب..

لست النظام

ولست سلطان التصوف

بل... أنا أحمد، وانت بستان التشوف

سيدي.. خضني بالنظام

وخص حبيبي بمن هو أعرف

ولا يخفى في ضوء هذا التركيب الرمزي
للحكمة الالهية، الامتزاج في رمز المرأة بين
الشعور الذاتي الخالص والأوصاف الخارجية
المحسوسة التي تغرق في مزج جمال المعشوق
بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً
وغموضاً

حديث الجميله

اشرب نهارك في شاي الصباح

وخذ قميص ليلك الحاني

من حزن عينيه ومن ساحة صدرها الممتد

من دلتا البلاد إلى نيل الصعيد

وليس للمحب غاية سوى محبوبة. وقد أسس
الصوفية بنية «الحب الالهي» على «التجلي»،
فالتنفس الانسانية حين يهاجمها النور الالهي،
تشغل وتباطل، فإذا ما طويت الحجب وأشرقت
النفس بالأنوار العليسا لم تبق إلا المشاهدة،
فالتجلي هو تلقي الأنوار والمشاهدة انعكاسها.
بذلك أقام الاتجاه الصوفي الوحدات المترابطة
بين الحب والتجلي الالهي والمشاهدة والابداع
الخيالي ومن خلال هذه الوحدات تبرز «المرأة»
بوصفها رمزاً على الله المتجلي في صورة
محسوسة.

ولما كانت معرفة النفس هي معراج الانسان
إلى معرفة الله فإن الرمز الانثوي لدى الصوفية
ليصبح تجسيداً للنفس من ناحية ومظهراً
للتجلي الالهي في الصورة المحسوسة من ناحية
أخرى ومعرفة المرأة من خلال عاطفة الحب
والعشق موصلة إلى معرفة الله. وهي المرأة
التي تعكس كينونة الرجل وتحضن وجوده
الخفي.

وهذا ما نستشفه في «حديث العشق»

من عشق، ففعل، فشف، فذاب

فأب إلى زمرتنا، ثاب

فأسكنه الله سما... وسمايه.

وحين الرجل إلى المرأة إنما هو حين الكل
إلى الجزء والنفس إلى موطنها وغاية الحب هو
الاتحاد، وأن تصير ذات المحبوب عين ذات
المحب وذات المحب عين ذات المحبوب.

حديث الوصل:

صحراء القلب أخضرت

من مائك... يا

فانسري في، سميني... يا

اقتليني شجراً أبيض يصعد

حيث يكون الغيم هنالك.. يا



وسافر فى خلاياها البعيدة وامنع عطاياك.
و«الغناء» لدى الصوفية هو فناء روية العبد
لفعله بقيام الله عز وجل على ذلك، وهو مع
«الاتحاد فى الحب» أعلى كرامة روحانية يصل
إليها المريد، وهو فضل «يمنحه الله كما يشاء»
لمن يشاء كما يؤكد ابن عربى بقوله «

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فاذا ابصرتنى أبصرته
وإذا ابصرته ابصرتنا

وابن عربى بذلك يسير بذات المنهج الذى
سار عليه أغلب المتصوفة فالنفس فى «تجربة
الغناء» ترجع إلى الاتحاد بالله الذى صدرت
عنه والوصول يكون وصول البداية ووصول
النهاية وصول البداية أن ينكشف العبد جليلة
للحق ويستغرق به، ووصول النهاية أن ينسلخ
العبد عن نفسه ويتجرد له كأنه هو.

حديث السجن...

الله يسكننى وأسكنه

وأعرفه ويعرفنى..

نحن روحان حللنا بدنا.

حديث الغناء

كل نفس تفنى

وتبقى المنازل محفورة بالسكوت

نزول الزوائل

يبقى الفتى يحصد العنكبوت

وقد اتخذ الصوفية رموزا عديدة فى

أشعارهم على النفس التى تغذ السير وتقطع

المراحل للطريق المفضية إلى الله والذى وصفه

إبن عربى بأنه سفر «روحى» ومعراج إلى الحق

وغاية حديث الاسراء

نويت، سريت، فرحت، فرحت

فلذت، فطفت، فشفقت، علوت

سموت، رأيت، وصلت

ووصلى كان وصول الفتى للفنا

واختصار الدنى فى عيون القلوب

الاتحاد هو الصعود فى المراقبة

الى الاستغراق الكامل إلى الغناء

النهايات:

كل شئ فيك يعرف أن باب الأرض لى

أن وجه الله لك

فلماذا يهراق

تركب الجوى وتخط للسما

عودة الروح الأخيرة

الاختيار:

استفت القلب وقل:

هل تلقى وجه الله الآن

وترحل للملكوت..

تعاشق حوريات الله

وتدخل فى الأهداب مليكا

توج فوق عروش الحسنات.

الشاعر قد عبر عن معراج روحانياته إلى

عالمها الأصلى وتبين عن حقيقة الأكون:

السؤال

ياولدى

بعد قليل يبدأ سفرى

ألقى وجها أبداً يومى به

يفغرنى ضوء بحار عيونته..

أغرق حتى أحياء... وأسافر

وفى معراجيه ماب إلى المتساب بعد أو

قبل...

المتاب

هل يتوب المسافر من سفرة

كسرت قلبه

أم يذوب ملح الحنايا بكاس المحبسة

والانتظار

ويشرب ماء المودة

من حفرة حضرتها يد فى سما السماء.

وكما تحول شعر الغزل لدى المتصوفة الى

مكافئ رمزى للحكمة المقدسة والتجلى الالهى،

فقد اشترت «الطبيعة» فى شعرهم الى رمز

على وحدة الوجود «وحدة الشهود» فالاشياء

المتعينة لا وجود لها من ذاتها، وإنما وجودها

قائم بالواحد: وكما التبت هذه النفس الواحدة

بالصور الحسية، التبت الوجود. بالاشياء

والصور المتقابلة من طير وسفن وأسماك

يقول ابن عربى

طلعت لنا بالأبرقين بروق

فصنعت لها بين الضلوع رعود

وهمت سحائبها بكل جميله

وبكل مياه عليك قيد

فجرت مدامعها وفاح نسيمها

وهفت مطوقة وأورق عود

فالتجلى الالهى فى أشكال الطبيعة هو

تجلى يستبطن الصوفى بواسطته الألوهية فى

حضورها فى خلال عيان يشكله الوجدان

والخيال المبدع وتعد وحدة الوجود ذروة الوصول

الصوفى ومنتهى ارتباطه الروحى.

حديث القمر

شق الله القمر إلى نصفين

نصف له.. والنصف الآخر أين.

يستبطن الشاعر الحكمة الالهية فى بناء

رمزى على صورة الغمامة التى حطت، ففتحت

أبواب السماء واستشف قلب الفتى بما يهفو

اليه.

القيم

غمامة حطت على كفى

وألقت حملها..

قالت.. كل ما بى.. ليس لى

نصف لأرضكمو يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد... يعيد لقلبه بعض

الأمان

البحر

قل إن الشمس تجبىء من البحر

ويحرك يأتينى من عينيك السوداوين

ويغدو مطراً يحضن كل أراضى

ويسأل فى حزن

مالى لا تبخر

باق فى الارض

وباق فى القلب، وباق فى الملكوت.

وقد اعتقد الصوفية برمزية الحروف

واستندوا فيه الى نص قرأنى صريح يتعلّق

بالكلمة الالهية «لن» وهى رمز للارادة الالهية

التي تخصص القدرة. ولما أراد الله وجود

الأعيان.

يقول ابن عربى...

إن الحروف أئمة الأنفاظ

شهدت بذلك ألصق الحفاظ

فالألف رمزاً للذات الالهية فى تنزهها

وتعاليتها ، «والباء» إشارة إلى القيرمية التي
تصنعت بها الأشياء ، والهاء للهوية والحاء
للحواميم التي بدأت بها السور

الثون

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد
تلك التي خطت خطوطا

ضوؤها ضاد الضياء

وسميتها سين السنا

وشمسها شين الشتا

وحالها حاء الحنا ..

والزن تعرج للسما

وتقول «كن يافتي فتكون»

الجسد

جسد على مرأتى الأولى

نونه.. نار توجج مابى

تشاكس الماء البعيد وتعتلبنى

داله.. دالت دويلاتى وزالت أرضى العظمى

وراح الصولجان

تكسرت سفى وأدركنى جنونى

ياؤه...

لامه....

حاؤه...

إننا لنجد فى علم التصوف تصورات رمزية
للحروف تتناول أفلاك الحروف وطبائعها.

وفى سياقة رمزية الشعر الصوفى، تبدو
الشراكيب المجازية من حيث أنها اشكال
رمزية.. (الينبوع الذى تغترف منه
«المصطلحات الصوفية» المتعددة معانيها
ومكوناتها..

«فالوقت» عبارة عن «حالك» فى زمن
الحال، لاتعلق له بالماضى ولا بالمستقبل.

الوقت

شجر الوقت نادانى

وأعطائى سره

قال كن.. كافاً تكون هى الكمال

وسر تكونين المجرة

نوناً.. تنو لجسمها الأرضين والأقسامار

والأطيوار والطالعون إلى وجه الحبيبة مره فى
إثمره.

«والحال هو مايرد على القلب فى غير تعمد

ولا اجتلاب ومن شروطه أن يزول ويعقبه المثل

إلى أن يصفو وقد لايعقبه المثل وقيل الحال

«تغير الاوصاف على العبد».

الحال

حالى يترجمنى إلى لغة تقول ولاتقول

تقول بأننى ولد رسول

تقول بأننى وطن جميل

تقول بأن شمس الله ما

وأن الماء بعض من رحيل.

«والجمع» إشارة إلى خلق يلى خلق وقيل

مشاهدة العبودية

الجمع

لاتسقى وحديفما عودتنى وما علمتنى

أن أدخل النار البعيدة دون نار

نقل فؤادك حيث كنا سيدى

فاللفظ أحرص واللحاظ تكلمت

والصحب ينتظرون أن تذل الديار.

«والقرب» القيام بالطاعة وقد يطلق القرب

على حقيقة قاب قوسين

القرب

تيمن .. ويم وجهك الآن شطرى

أنا الوطن القريب المبتعد

أصحو وأغفو ثم أنه لا أحد

غريب .. حتى صرت غبرى

شرقت.. حتى شاب شيبى»

وانبرى قلبى.. يقلب قهرة العمر الأخيرة

والتجلى، ما ينكشف للقلوب من أنوار
الغيوب

التجلى

بين عشقين يصعد هذا البعيد
ويقرأ آياته للجميع
وينده من تحت وجه الغيوم العباد
ويتلو أنا قمر يتجلى من سما تعالت
أنا قمر «يتلقى في زيت مزن تتالت
أنا قمر يتلقى حراستكم من حروب تتالت
فهلا شريتم دماي ودمعي
وهلا سكتتم قلوبى وسمعي
لكم دينكم يا عبادى ولى دين هذى البلاد.
و«الجسد» كل روح ظهر فى جسم نورانى
أو تارى أو نورى

الجسد

جسد على مرأتى الأولى
أقرأ سطرًا فسطرًا
ألمسه حرفًا فحرفًا
أفك رموزه رمزا فرمزا
أباركه وأعظم العتبن متحصرا
الله ما أجمل الجسدا، الله ما أبدع الجسدا.

و«النور» كل وارد الهى بطريق الكون عن
القلب

النور

شاهدت النور
فقضت، وقضت أقفالك
فاضت كل فيوضك فى الأرض
وخضت بحار العشق لوحدك
مت فعشت.. فمادت كل جبالى لك..
و«الخلق»

حجاب وانت حجاب والحق متحجب عنك بك
وانت محبوب عنك بهم فانفصل عنك تشهد

الخلق

نام النجم
ونامت شمس الليل السودا
قلبي يصحو فى منتصف الحزن ويسأل
سته أيام راحله
سته أيام قادمة
هل ينشئ رب الكون الكون من
الأول.. هل.. هل؟
و«المتاب» فى البسطة التى هى عكس
الغفلة

المتاب

ربما كان طير التذكر يسأل
كان المسافر يعلى الفؤاد صرارى
فوقها خطت يده.. رما.. رما.. رما
واذا كان وجود الحق هو عين وجود الخلق
فالفرق بينهما راجع الى أن الانسان لا ينتظر
اليهما من وجه واحد. وأعظم مجال يعبد فيه
الحق.. هو الهوى.. وهو أساس كل عبادة
ورحق الهوى إن الهوى سبب الهوى
ولولا الهوى فى القلب ما عبد الهوى.

المراجع

- ١- الشعر رقيقى / تأملات واعتراقات (دار المربخ)
(أحمد عبد المعطى حجازى)
- ٢- الرمز الشعرى عند الصوفية- دار الاندلس- ١٩٨٣
الطبعة الثالثة (د. عاطف جوده نصر)
- ٣- مقدمة فى التصوف- دار المعرفة- الطبعة الأولى
١٩٨٩ (صهيب سمران)
- ٤- من رسائل سيدى محى الدين بن عربى- مكتبة
عالم الفكر ١٩٩١ مراجعة عبد الرحمن حسن محمودة
(الشيخ عن الدين بن عربى).
- ٥- ذخائر الأعلاق (شرح ترجان الأشراف) حققه محمد
عبد الرحمن الكردى (الشيخ محى الدين بن عربى)
- ٦- الأحاديث - الهيئة المصرية العامة لكتاب- الطبعة
الأولى ١٩٩١ (أحمد الشهاوى)

«ياطالع الشجرة» والخطابات المتداخلة

وليد الخشاب

أنه مجال يتقاطع فيه خطاب المخرج وخطاب المترجم مع خطاب المؤلف، مما يعيد خطاب التاريخ إلى مستوى أقل أهمية، بحيث يختفى هذا الخطاب تحت زخم إنتاج العرض في مكان غير المكان الذي كتب فيه (مصر) وفي زمان مختلف (ربع قرن تقريباً بعد كتابة المسرحية في الستينات).

ومقالنا هذا يحاول استخلاص كل من هذه الخطابات الأربعة، من خلال العرض، متغاضياً عن تداخل عناصره

(١) خطاب المخرج:

يقدم العرض صورة لبلاد العرب في عيون مخرج فرنسي أكثر مما يقدم صورة لضاحية الزيتون في قاهرة الستينات. ولذا نلمس إشارات، لاشك أنها نتيجة إسقاط صورة بلاد شمال أفريقيا التي كانت تحت الاستعمار الفرنسي، وصورة المجتمع الفرنسي الحالي، الذي تعيش فيه جالية عربية كبيرة، وربما أيضاً صورة تركيا التي كانت طوال ٣ قرون عدواً لأوروبا، ورمزاً للإسلام (حيث أن العروبة والإسلام كثيراً ما يختلطان في ذهن الفرنسيين، حتى المثقفين منهم).

الديكور: يمثل صحن منزل كبير، (أو قل قصراً صغيراً) ذا أقواس طابعتها تركي. الحق أن تلك العمارة تنتشر في حوض البحر المتوسط عموماً لكنها لا تميز مصر بالذات، ثم إن مهندس الديكور لم يراع المستوى الاجتماعي لمفتش بالسكة الحديد بالمعاش قدر مراعاته لتقديم صورة لمنزل

عرضت مسرحية توفيق الحكيم «ياطالع الشجرة» لأول مرة بالفرنسية، على مسرح قصر ثقافة كريتيائ (في ضواحي باريس) في نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠. ولعلنا نذكر أحداث المسرحية التي كتبت في الستينات:

اختلفت بهانة، زوجة بهادر المفتش بالسكة الحديد بالمعاش. في التحقيق، يدلي بهادر بأقوال يؤهلها المحقق على أنها اعتراف بقتل الزوجة، خاصة وأن المفتش يستدعي من ذاكرته درويشاً يؤكد أنه (بهادر) سيقتل زوجته. يقبض على الزوج فلا يتمكن من رعاية شجعونه العجيبة التي «تبدع» في كل موسم فاكهة مختلفة. ولكن تعود الزوجة فيلجرج عن زوجها. وحين يسألها أين كانت، تأتي أن تجيب فيقتلها فعلاً ثم يتصل بالمحقق الذي يتصح به عدم الإبلاغ عن اختفاء الزوجة لئلا أن يعطى بهادر الفرصة لكي يعترف. وهكذا يدفن بهادر زوجته تحت الشجرة، على الجثة تخصب الأرض تحتها.

إن مايلفت النظر في عرض «ياطالع الشجرة» بالفرنسية هو الصورة التي يتمثلها المخرج عن مصر وانعكاسها عبر منشور علاقة فرنسا بعرب المغرب العربي. والواقع أنه يمكن تناول العرض على



توفيق الحكيم

حاجة في النص. لكن المسافة بين القاهرة وباريس شجعت على البحث عن الفلكلور وتقديم المجهول والغريب والسياحي بالنسبة للمتفرج الفرنسي حتى لو ابتعد عن جو النص. وهكذا نجد الخادمة، بدلا من أن تختفي من المسرح، كما في النص، تجمع الغيسل من على الحبل، تجلس القرفصاء، تكوي الملابس وتخطيها، تستمع للراديو، إلخ...

الملابس: توضح الملابس مدى، إسقاط صورة بلاد المغرب العربي على مصر: فالخادمة ترتدى جلبابا مغربيا فوق ملابسها. والدرويش لا يشبه مطلقا أى مجذوب فى شوارعنا ولا حتى الكليشي الذي قدمته السينما المصرية مرارا، فهو أقرب للشحاذ العربي الذي قد تقابله فى شوارع باريس أو فى المترو: يحمل بدلا من الجوال التقليدي حقيبته رياضية قديمة ويضع غطاء رأس ذا طابع أوربي (لاطاقية ولاطرطوط) ثم إنه يرتدى قميصا وينظفون عاديون ويضع فوق ذلك عباءة عربية، أى أنه مزيج من الشحاذ والرجل العربي فى بعض بلادنا حين يتأق.

أما زى المحقق فهو كليشي غربي: كولومبو: يرتدى معطفا كاكيا خليا كليشي المخبر المصري لو كان المعطف فقيرا وبكليشي مقتش البوليس لو كان أنيقا.

(٢) خطاب المترجم:

تشى اللغة المستخدمة فى العرض بانعكاس

شرقي (والفخامة جزء من ذلك فى تصور الأوروبي) (كما فى ألف ليلة وليلة).

هذا عن صورة الخيال، أما صورة الواقع فى بلد عربي فصيافة المكان تحاول أن تتبعها، حتى لو لم يمكن لتلك الصورة توظيف درامى. فهناك كتلة خراسانية كبيرة تشبه السد العالي وتشغل جانبا هاما من الخشبة، متنافرة مع الطابع التركي القديم للمنزل، إلا إنها تشير لحقيقة مرتبطة بالمكان فى بلاد عربية كثيرة، منها مصر، ألا وهى زحف المباني الخراسانية القبيحة ذات الطرز الغريبة عن ملامح تراثنا المعماري.

الحركة: تشف الحركة عن مجموعة من الكليشيات التي يحتفظ بها الغرب كصورة للبلاد العربية مجتمعة. فمثلا نجد المحقق يكثر من جلوس القرفصاء بمناسبة ويدون مناسبة. ورغم أن هذه الجلسة تنتشر فى بيئاتنا الصحراوية والريفية، إلا أن رجلا فى مركز المحقق، فى القاهرة لن يجلس القرفصاء، خاصة وهو يحقق مع الخادمة، إن رسم حركة المحقق بهذا الشكل يشير لفكرة الفرنسيين عن تباسط العرب مع بعضهم بعضا، رغم عدم انطباقها على الموقف الذي نحن بصده.

أما الخادمة فحركاتها - التي لا يحد لها أثر فى النص الاصلى - تمثل أكبر منجم للكليشيات عن المرأة العربية المقهورة والتي أوردها المخرج ليشير لصورة أخرى عن البلاد العربية، دون أن يكون لذلك

صورة العرب لدى الفرنسي العادى بالإضافة إلى نقل علاقات الفرنسيين بالمهاجرين العرب إلى جو المسرحية الذى لا يحتمل إشارات للصراع العرقى، نظرا لأن الحدث فى مصر، حيث لا توجد مشكلة مهاجرين.

رغم أن الترجمة ممتازة، لا تلاحظ فيها أثرا للحرفية، مكتوبة بفرنسية سليمة وشديدة الأمانة حيال النص العربى، إلا إن أول ما يلفت النظر هو أن جميع الشخصيات تتخاطب بدون استخدام صيغة الاحترام، أى ضمير المخاطب فى الجمع (أنتم، لا أنت) بينما النص الأصلى يحافظ على المستوى الاجتماعى للخطاب الذى يوجه للمحقق مثلا، خاصة عندما يكون المتكلم هو الخادمة.

الواقع أن اللغة الفرنسية تضع قيودا شديدة على استخدام ضمير المخاطب. فإذا لم يكن من تخاطبية صديقا أو قريبا لا يمكن أن تخاطبه إلا بضمير الجمع، أحتراما، وإبرازا لعدم وجود حميمة. أما فى اللغة العربية فحتى الملوك تخاطبهم بضمير المفرد وتعتبر عن الاحترام بصيغ نداء مثلا، «ياسيدى». إلخ. ولهذا السبب، كثيرا ما كان عرب المغرب من غير المثقفين يترجمون عربيتهم حرفيا إلى الفرنسية فلا يستخدمون صيغة الجمع فى الخطاب حين يتحدثون الفرنسية، مما يعطى عنهم انطباعا سلبيا بقلة الذوق. ونقل هذه الصورة إلى المسرحية لم يكن له ما يبرره إلا الاعتقاد العام عند الفرنسي العادى أن العرب لا يستخدمون صيغ احترام حين يخاطب بعضهم بعضا، نتيجة لظروف الاستعمار، حيث أن العرب الذين يفهمون خواص الفرنسية والعربية معا لا يترجمون فرنسيتهم حرفيا، ثم إن أمانة الترجمة تقتضى احترام قواعد اللغة، حتى فى جوانبها الاجتماعية، طالما لا يوجد فى النص ما يدعو لغير ذلك كأن تكون الأحداث فى الجزائر تحت الاستعمار مثلا.

أما النقطة الثانية فهى ولا شك اختيار المخرج. وإنما نشير إليها هنا لارتباطها بلغة ما ألا وهى استخدام بعض الشخصيات للغة العربية، بإلقاء نفس عبارات النص الأصلى، مما ينقل لجو

المسرحية صورة المجتمع الفرنسى، الذى يعيش فيه حوالى أربعة ملايين عربى أو مواطن فرنسى من أصل عربى، كثير منهم يتحدثون العربية وفى العادة يمارسون أعمالا دنيا ويتعرضون لمعاملة يشوبها الرفض والتوتر، إن لم يكن العنصرية.

تحت إلحاح هذا الوضع نجد اللبان الذى يبيع اللبن لمنزل المفتش يتحدث بالعربية. بدون أى ضرورة تعبيرية ما إلا نقل صورة عن علاقة العرب بالفرنسيين فى المجتمع الفرنسى: ثقافيات متوازيتان مرتبطتان بأوضاع اجتماعية ظالمة، فاصحاب المنزل يتحدثون الفرنسية بينما اللبان والحفار يتحدثون العربية. أما الخادمة، رغم أنها ترتدى ملابس مغربية إلا إنها تتحدث بالفرنسية تتحدث بالفرنسية كالعرب الذين يحاولون الاندماج فى المجتمع الفرنسى، منسلخين عن ثقافتهم. هذه اللعبة تشوش على النص الأصلى، حيث أنه يفترض أن الكل يتحدث لغة واحدة وأن القضية هى اختفاء الزيجة وظهورها. لاصراع مهاجرين وسكان أصليين.

ولا يفوتنا أن المخرج استخدم هذا العنصر للإضحاك. فمن الشائع جدا فى التلفزيون والسينما والمسرح فى فرنسا أن يتبنى الضحك من خلال إظهار العربى (أو المسلم فهما سيان فى ذهن الفرنسي العادى) فى صورة مزرية. هكذا نجد الحفار المكلف بالبحث عن جثة الزوجة لا يتكلم، بل يفغم بأصوات تشبه صوتيات اللغة العربية، إلا إنها فى الواقع مبهمة ومضحكة.

إلا إن عرض المسرحية عام ١٩٩٠، يفرينا بدراسة خطايب المؤلف والتاريخ، الموازين للنص نفسه، علنا نكتشف جونا تبدو أكثر وضوحا بفعل الوقت، مما كانت حين تناول النقاد المسرحية عند عرضها لأول مرة فى الستينات.

(٣) خطاب المؤلف:

يصنف الحكيم مسرحيته على أنها من مسرح العيب. وأغلب المسرحيات التى يطلق عليها هذا الاسم فى المسرح المصرى كانت تستخدم تقنيات المسرح الأوروبى الذى عرف بنفس الاسم، ولكن

كقناع يخفى هموما سياسية، لا للتعبير عن إحساسهم بعبثية الحياة، تماما كما لجأ الكتاب والشعراء للتاريخ والأسطورة هربا من الرقابة فى مصر ما قبل ١٩٦٧.

فى حالة توفيق الحكيم، كان الكاتب قد بدأ نشاطه المسرحى سنينا قبل أن يطرق ما أسماه عبثاً. ويبدو بوضوح أن المسرحية، رغم استخدامها لتقنيات العبث إلا إنها لاتعبر عن مضامين عبثية، ولاحتى سياسية فى المقام الأول كما هو الحال بالنسبة لمسرح العبث المصرى، فباطال الشجرة مجرد امتداد لمهم تشكل عالم المؤلف وتدور حولها مسرحياته منذ أن بدأ رحلة الإبداع.

نجد فى المسرحية حوار صم بين الزوج وزجته ونجد استخدام الفلاش باك ووسائل أخرى لكسر منطق الزمان والمكان بحيث يوجد المفتش على المسرح فى مكانين وزمنين مختلفين ويحدث يعبر الدرويش من الماضى للحاضر مواصلا نفس حديثه. إلا إن كل هذه «الوصفات» تستخدم لمواصلة نفس خطاب توفيق الحكيم حول علاقة المبدع بقنة وبالمراة. والرمز واضح فى المسرحية: فالمفتش يسقى شجرة (الإبداع) فثمر (فنا) بينما تختفى الزوجة وتتسبب بالتالى فى الإضرار بالشجرة لانشغال الزوج (المبدع) عنها.

لقد واصل الحكيم استكشاف هم خاص به، مستخدما تقنيات جديدة ولكنه لم يكتب عملا ينتمى لتيار العبث الذى ظهر فى عدة بلاد فى فترة معينة، لم يعبر عن عبث الحياة حيال الموت أو الموت كشكل من أشكال القهر (ومتها القهر السياسى). على أن خطاب التاريخ يبدو واضحاً عبر المواقف والحوار، مشيراً إلى الفترة التى كتبت فيها المسرحية: الستينات. وهو جانب لم يوضحه المخرج، ربما لأنه غير أساسى فى النص نفسه.

(٤) خطاب التاريخ:

توجد أربعة مواقف ربما لم يكن الحكيم ليصوغها كما فعل فى المسرحية، لو لم يكن خطاب الساعة ملحا عليه. يربط الموقفان الأولان بين تيمات: الخلق،

الميلاد، الإبداع من ناحية وبين السجن من ناحية أخرى. فبعد أن يخرج الزوج من سجنه يشبه نفسه بالمولود حين يخرج من سجن بطن أمه. هذه السخرية والإطالة فيها تبدو مرتبطة بجو الستينات أكثر منها تنويرا على خط الزيجة التى وضعت طفلة سرعان ما ماتت والمبدع الذى يهتم بشجرة الفن ويسجن أو يولد «إبداعا».

وفى حوار بين الزوج والمحقق يتضح الخط الأخير: يفيضان فى الحديث حول اهتمام الزوج بشجرته، وأهمية هذا العمل الذى يثمر فاكهة عجبا. وهذا الحوار يكتب بعدة الكامل عندما نفسه على أنه استعارة للذئب أو المبدع الذى يمكن أن يتعرض إبداعا (الشجرة) لتفتيش الدولة البوليسية وقد يؤدى ذلك لاكتشاف جريمة (جثة الزوجة الغائبة أو أى شئ آخر)، فى زمن يعتبر كل إبداع جريمة، أو ينتهى فيه البحث فى كل إبداع إلى ما يؤدى بالمبدع للسجن.

أما الموقفان الآخران فيشيران لاختلال نظام العدالة: معظم الفصل الأول مخصص لحوار بين المحقق والزوج. وفيه يصير المحقق على أن نظريته فى اتهام الزوج صحيحة. ويلج عليه فى التحقيق ويلوى ذراع أقواله ينتهى الأمر بالصاق التهمة برجل مازال بعد بريئا.

وفى النهاية، بعد أن يقتل الزوج زوجته، يقوم المحقق بالعر العكسى، فيبدون أن يتمهل ليفهم جيدا سر اتصال الزوج به، يسارع بنصحه ألا يبلغ البوليس عن اختفاء زوجته، حيث أنها قد سبق وفعلتها، وبدا يشجع على أن يعدل عن الاعتراف بجريمته.

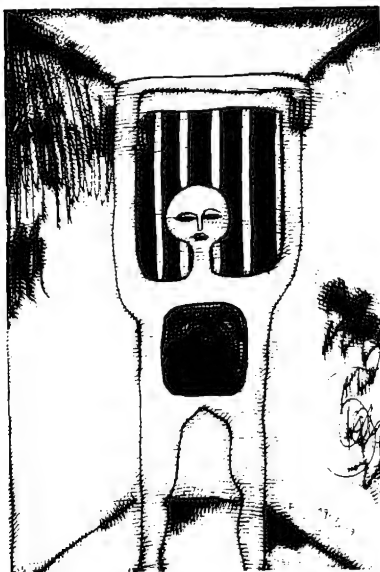
ممثل العدالة يلقي التهم ويساعد فى اخفاء الجرائم. وهو فى الحالىن لايسمع من يخاطبه، بل يسمع مايمليه تصوره الخاص للأمر. صورة تتكسب بعداً جديداً على ضوء معرفتنا بأنها رسمت فى الستينات.

• •

من الواضح إذن أن خطابى التاريخ والمؤلف مرتبطان بطرق انتاج النص فى الزمان والمكان:

معرفتها بالعالم العربي. على أننا لانتعبر ذلك خيانة للنص، بل هي إعادة زرعة في الجو الذي تعرض فيه المسرحية، بما يوائم هذا الجو ويجعل العرض حيا، ككل مسرح حق، يخاطب المشاهد في حاضره ومكانه.

مصر الستينات، عالم توفيق الحكيم. ولذا فعندما أعيد انتاج النص في زمان ومكان مختلفين، تراجع هذان الخطابان ليبرز خطابا المخرج والمترجم ولتظهر تأثير الظروف الجديدة على المعنى: نظرة فرنسا التسعينات على مصر من خلال مرآة



فنانون يحملون بحث أفضل

تحقيق: محمد الرحيم علي

المدرس المساعد بقسم الجرافيك والحائز على الجائزة المشالية ببنالي مستقط الدولي الثاني للشباب عام ١٩٩٠: أنني أستفدت كثيراً أنا وزملائي من الواقع المحيط بنا في المحافظة، فالمكان هنا له دور ملحوظ في تكوين رؤية الفنان الجمالية. والمشكلة الحقيقية التي تواجهنا الآن في نظري هي مشكلة المبنى الخاص بالكلية حيث أننا مازلنا نمارس عملنا في بدورم كلية العلوم منذ سبع سنوات فهذا المبنى لو تم تسليمه لنا كاملاً سنجعل منه تحفة فنية ومزارا سياحياً وقيمة حضارية بالغة الأهمية، وسيأخذنا ذلك بالطبع على التفاعل الحقيقي مع الواقع المحيط لمحاولة التأثير فيه.

* محور لأمية الفنية:

وفي حى سن شديد نتحدث فتاة فى العشرين من عمرها، الأولى على دفعة السنة الثالثة بقسم الجرافيك هي صرقت كامل عطا الله تقول: أن الفنان جزء من الواقع ومرتبطة ارتباطاً مباشراً به ولكنه فى نفس الوقت غير متجانس معه، والفنان بصفة عامة يظهر تأثيره فى الواقع بصورة تلقائية فى العمارة والنحت والديكور. وبالطبع أحلامنا كبيرة أتى على قمته محور أمية الجماهير فنياً، وأن تكون البداية بالعمل مع الطفل لخلق إحساس خاص بتذوق الفن. ولكن المورقات التي تواجهنا كفنانين شبان كثيرة، وأهمها من وجهة نظري الجماعات المعترضة على الفن والتي

فى المنيا وفى جو مشخن بجراح التطرف والفتنة الطائفية تولد حركة فنية متميزة داخل كلية شابة هي كلية الفنون الجميلة بالمنيا.

مجموعة من الفنانين آثروا أن يعملوا فى صمت محاولة منهم للتفاعل مع هذا الواقع.

يسعى هؤلاء الفنانون قدر استطاعتهم أن يقدموا حلمهم فى حياة إنسانية نبيلة يسودها الحب والجمال والحرية.

* مسئوليتنا تعميق الحب الجمالى:

فى بدورم كلية العلوم حيث لم يكتسب المبنى المخصص للكلية بعد التقينا هؤلاء المبدعين لبيحوا لنا كيف يرون علاقة الفنان بالواقع وليقصوا علينا تفاصيل حلمهم النبيل والصعوبات التي تواجه حركتهم الشابة.

يقول محمد أحمد عرابى المدرس المساعد بقسم التصوير والحائز على جائزة صالون الشباب لعام ١٩٩٠: أن التفاعل التام مع الواقع يأتي من وجهة نظري عبر تعميق حاسة التذوق الجمالى لدى المجتمع فى محاولة للسمو بالشاعر والأحاسيس. وأحلامنا كجيل نحتاج إلى أن يد إلبها المسئولون خاصة فى أجهزة الإعلام والإجهزة التنفيذية أيديهم لكى تخرج إلى النور، فبدون تعاون بينا كفنانين وبين المسئولين فى المحافظة على سبيل المثال لن يتم أى تفاعل حقيقي وستبقى أحلامنا حبيسة جدران الكلية.

ومضيف صالح محمد عبد المعطى



عبير عثمان



صلاح عثمان

للأسف في أذهان البعض: هل الفن حرام؟
هذا يضع أكبر العراقيل في وجوها نحن الفنانين الشباب. هذا إلى جانب عدم تعاون أجهزة الإدارة الحكومية معنا عند تجميل المدينة مثلاً، مما يفتح الطريق لعوالم القبح الذي كثيراً ما نشاهده في مداخل المدن وميادينها.

ويؤكد هذا الكلام منصور المنسى المدرس المساعد بقسم التحت أيضاً ويضيف: أننا في حاجة للعشور على الحلقة المفقودة بين الفنان وجمهوره حيث تنتعش هذه الفجوة يوماً بعد يوم مما يصعب معه التواصل الذي نعتبره حلماً وهدماً الأول والآخر.

إنها سمفونية جميلة يعزفها هؤلاء الفنانون الشباب في المنيا، فتحية لهم حيث يعملون في محمد وصمت حاملين بدو أفضل.

تصل في تطرفها حد تحريمه وهي موجودة بكثافة. وفي واقعنا بالصعيد بشكل عام، ونحن نحاول قدر استطاعتنا أن نخوض معركتنا كفنانين شبان ولكن وفق قدراتنا المتاحة.

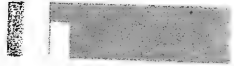
وتؤكد نفس الكلام عبير فؤاد وهي الأولى على دفعة السنة الرابعة بقسم الجرافيك أيضاً وتضيف: أن مسئولية الفنان كبيرة وذلك من خلال المعارض التي يقيمها لتوسيع دائرة التذوق الجمالي.

ولكن المشكلة أن قاعات العرض غير متوفرة بشكل يتيح لنا ممارسة وظيفتنا التنويرية داخل المجتمع.

هل الفن حرام..

ويتدخل الشاذلي عبد الله المدرس المساعد بقسم التحت ليطرح السؤال المحير والذي يقول إنه بدور ليطرح

إصدارات جديدة



مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية المختارة التي تعرضت لانتفاضة «طفل الحجارة» في فلسطين المحتلة

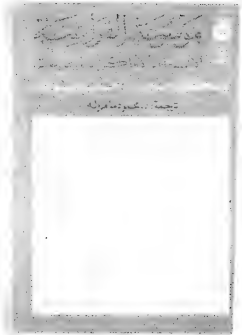
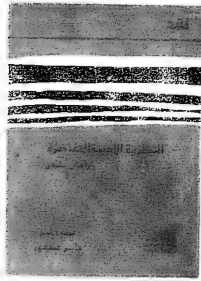
يبدأ الكاتب تحليله النقدي بمدخل يشرح فيه اختلاط «السياسي» «بالثقافي» في أوقات الأحداث المتفجرة والأزمات المشتعلة، اختلاطاً يتنازل فيه «الثقافي» عن بعض خصائصه وملامحه لصالح السياسي، حيث «يلجأ المثقف-المبدع- إلى التعامل مع «الطارئ» متخلياً عن سياق تجربته الفنية واستراتيجيتها باسم الواجب الآتئ الذي يجعله مناسقاً للسياسي وقد استوعبه أخيراً، لكن مثل هذه العملية لا تتم إلا على حساب القيمة الفنية مادامت النتيجة هي استدراك الفعل في صفوف الجماهير عبر «ادخال» فعل الجماهير- مقتطعا من سياقه غالباً- في تجربة.

أبجدية الحجارة الشعرية

ضمن سلسلة «كتاب فلسطين الثورة» وتحمل عنوان «ثقافة الانتفاضة» صدر كتاب «أبجدية الحجارة» للناقد محمد علي اليوسفي، عن منشورات مؤسسة بيسان للنشر والصحافة والتوزيع.

وهو كتاب هام وحسبي، لأن كاتبه يتناول قضية الشعر الذي واكب- ويواكب- ثورة الحجارة في الأرض المحتلة.

وأهمية الكتاب وحيويته ينبعان من أمرين: الأول أنه يتعرض «بالتحليل النقدي» لظاهرة شعر انتفاضة الحجارة، فبين مثالبه وما وقع فيه معظمه من زعيق وهتاف. والثاني أنه يشتمل على



إحدى صفاتها هي الابداع الفردي»

وحول «استقبال نص الحجارة» ، يفرز الناقد ثلاثة اتجاهات نقدية: الأول يرى أن الكتابة الأدبية ليست «متأورة سياسية» وبالتالي فعليها التأنى وعدم ركوب الموجه أو الحدث الساخن (أميل حبيبي مثلاً). والثاني يرى أن المسألة لا تكمن في الحدث بل في الشاعر، فإن وجود شاعر كبير كاف في حد ذاته لجعله يستوعب حدثاً كبيراً.

فالمهم هو الشاعر، والقول بحجة الوقت والتأمل قد انتهت باستمرار الانتفاضة (يقول على الخليلي الشاعر الفلسطيني: لقد أخذت الانتفاضة الوقت الكافي واللازم الذي يمكن وسمح للأديب المبدع بأن يكتب عنها ويستلهم دروسها وأحداثها البطولية، ومن يعتقد أنه بحاجة الى وقت آخر للكتابة، فهنا يعنى أنه إما ما يزال مذهولاً ومدهوراً، أو أنه لا يملك القدرة الأدبية والفنية»)

والثالث هو الاتجاه «الصحفي» الذي امتلأت به وسائل الاعلام دعماً وتضامناً وتأييداً بصرف النظر عن «قيمة» الشعر نفسه (يقول ممدوح عدوان الشاعر السوري تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعراً رديئاً»: ليس من الطبيعي مصادرة عواطف الناس وأحاسيسهم وانفعالاتهم بحجة

المحافظة على الجودة وعلى المستوى، فلتستلئ المجلات والصحف بالقصائد عن الانتفاضة والحجارة، ولتكن حتى رسائل بريد القراء مليئة بالحديث عن هذا الموضوع شعراً ونثراً. هل نتخذ من شعار الدفاع عن الجودة حجة لحجب الشعر العربي- الذي ليس بالمستوى المطلوب- فتمر الانتفاضة دون أن يكتب عنها الشعراء العرب أكثر من خمس قصائد»)

لكن الناقد يبرز وجود اتجاه رابع بين أبناء الأرض المحتلة أنفسهم ، يرون فيه ان شعرهم- الذي يكتب من وفي الأرض المحتلة نفسها- هو المجدير بالتعبير عن الانتفاضة (يقول الشاعر أسعد الأسعد: ماكتب حتى الآن عن الانتفاضة في الداخل هو الأكثر ابداعاً وتعبيراً عن الواقع عما هو عليه الأمر في العالم العربي. ويقول على الخليلي: إن المرحلة المقبلة سوف تبرز مجموعة من أدباء الانتفاضة الجدد ، ليس فقط من بين صفوف الأدباء الذين كتبوا ويكتبون عنها، بل ومن بين صفوف هذا الجيل الجديد الطالع من اللهب ، من قلب الانتفاضة»).

يتناول الكاتب نموذجاً وللقصيدة في المعترك «من محمود درويش في قصيدته التي أثارت

زويعة: عابرون من كلام عابر. فيشرح ظروف القضية التي فجرتها، والزويعة التي ثارت في «اسرائيل» بسببها متهمة الشاعر محمود درويش بأنه أراهباي يدعو لإلقاء اسرائيل في البحر ومعاد للسلام ويؤكد الناقد في هذا السياق أن النص الحثي، «و لدى الشعراء ذوى الحضور الكبير» ولم يعان من أى تنازل كبير على الصعيد الفنى، بما فيه النسيج اللغوى المتميز، وإن كانت «عابرون في كلام عابر» - فى رأيه- لم تخل تماما من «تقدم السياسى الاعلامى» على قصيدة الشاعر الذى يسميه الكثيرون «رجل المهمات الصعبة فى الشعر السياسى الفلسطينى».

ومن «عابرون فى كلام عابر» ينتقل الشاعر الى نماذج أخرى تناولت الحجر، معالجا ماتشير اليه القصائد من معان وقضايا. فيرى أن شعر سعدى يوسف هو من أبرز الشعر الذى عالج هذه «الواقعة» بغنية عالية حيث «لجد قصيدة سعدى يوسف فى الحدث وخارجه، أى ليست صالحة للقراءة «بمناسبة» ثورة الحجارة فقط.

بينما يعرّد نزار قباني الى ممارسة سلخ الذات من ناحية وتقديس المدح (الحجر) من ناحية ثانية. ويشير الناقد الى العردة الى إيقاع الستينات فى شعر بلند الحيدرى، ومحمد الفيتورى وسميح القاسم بما فيه من مكابرة حساسية. فيما احتفظ أحمد دحبور «بأسلوب غير مباشر فى تناوله للحدث»، من تشكيل شمولى يمزج بين أساليب مختلفة، كما فعل عز الدين المناصرة فى «يتوهج كنعان» من خلال مزج الحثين بتعدد المنافى والجغرافيا بالأسطورة، دون الوقوع فى القصيدة الآتية المباشرة.

«جاءت انتفاضة الحجارة لتمكن الشاعر من تفرغ شحاتة المكبوتة، سواء تجاه الأنظمة بالذم والهجاء (وذم النفس أحيانا)، أو ازاء بروز حالة بطولية جديدة، وبطل جماعى، يتمثل فى رماة الحجارة». هكذا يصف الناقد البعد «والنفس للحجر» فى قصائد الشعراء. فى الحجر «معجزة» تدفع الشعراء الى مازوكية وسادية (تعذيب الذات وتعذيب الآخر) واضحتين

أما «البعد الحماسى» فيتجسد فى المدح والهجاء وأفعال الأمر والمبالغة وتقديس الحجر وتقديد الموت، المكابرة الطاغية و«نفخ» صورة «طفل الحجارة».

ويتجلى «البعد الدينى للحجر» فى شعر شعراء العرب فى تجاوز الأديان الثلاثة فى الاستلham الذى يقيمه الشعراء.. فالحجارة من سجليل والثورة وقودها الناس والحجارة، والطير الأبايل «أركنت تدرى ماسقر، لولافتى يرمى حجر: مدوح هدوان» ذاكرة لغوية تستدعى القرآن، فالخردلو يكتب «سورة الطفل والحجر» (ويشر الاعراب ان نصرهم يأتى بأذن الله، من طفل ومن حجر) وتستدعى التوراة: داود وجالوت، الوصايا العشر، رب الجنود، القريان.

لكنها مع ذلك- فى معظمها- تخلت عن السمات والشروط التى تجعل الشعر شعرا إذا استثنينا العواطف الجياشه والمبالغة والهدير اللغوى . وإماتلات - كذلك- بمضامين مغلوطة: مثل الموت الجميل، واحتفالية أكفان الشهيد، وتقديس الحجر، وتجاهل سياق الانتفاضة نفسها، وتجاهل انها انتفاضة «شعب وليس «الأطفال» فقط والوقوع فى الجزئى دون الكلى، و«يسحاولة بناء انتفاضة مصفرة فى الشعر بالحجر لا بالكلمات».

و«مغالطات النقد» عديدة هى الأخرى: الوصفة الجاهزة لمعالجة الحدث الساخن، المفاضلة الزائفة بين الداخل والخارج (القطبى) تفضيل الشعر الردى مادام حماسيا ومحرضا، وضع قيم نقدية مدمرة منها أفضلية سبق الكتابة عن الانتفاضة، ومنها «عدم وجوب أن تمر الانتفاضة بقليل من الشعر». والنقد فى كل ذلك «لا ينتبه الى» أن القصيدة الرديئة تسى الى الحدث الجليل، حتى وهى «تناوشه»، فضلا عن إساءتها للشعر، وللقارئ».

دليلك الى النظريات الأدبية المعاصرة

عن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع صدر كتاب «النظرية الأدبية المعاصرة» للناقد رمان سيلدن، ترجمة الدكتور جابر عصفور. والكتاب هو الترجمة الكاملة لـ «دليل القارئ الى النظرية المعاصرة» الصادر عام ١٩٨٥. وقد صدر للمؤلف - الذى يعمل حاليا أستاذا للأدب الانجليزى فى جامعة لانكستر- كتابان هامان سابقان: النقد والموضوعية، الأعمال الشعرية لجان أولدهام، نظرية النقد من أفلاطون الى العصر الحاضر.

و«النظرية الأدبية المعاصرة» - كما يقول المترجم د. عصفور- «تعليمى المدخل، يصلح للمشتق العادى، والطالب الذى يريد أن يتعرف النظريات الأدبية المعاصرة. كما أن «بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول فى التفاصيل الدقيقة التى يعسر فهمها على غير المتخصصين».

ويرى الدكتور جابر عصفور- فى مقدمته- أن الكتاب ينطوى على دالتين هامتين فيما يتصل بالمشهد النقدي المعاصر. الأولى هى التعقد البالغ فى هذا المشهد، والتراكم المعرفى المذهل الذى يميزه، والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية. والثانية هى أن المشهد النقدي المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن «المركزية الأوربية» وينفتح على أفق إنسانى أرحب (العالم الثالث خاصة).

على أن الكتاب لم يخل- فى نظر المترجم- من بعض السلبات. وأهمها أن النموذج النظرى الذى يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجا بنويا مفارقا للوعى التاريخي. وهنا العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلى الموجود فى اللغويات البنوية، كما أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به الى نوع من التبسيط وشيئ من الغموض.

ويعترف المؤلف نفسه بالعيب الذى يتحمله هذا الكتاب وبالعيب الذى وقع فيه، حيث يقول «وقد قررت النهوض بعيب المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ فى هذا الموضوع، لأنى أؤمن- أساسا- أن الأسئلة التى طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذى يبرر الجهد فى توضيحها. فالعديد من القراء قد أخذ يشعرون- الآن- أن ما ألفه من رفض للنظرية من منطلق الأزدراء لم يعد مقنعا، وأخذ يرغب فى أن يتعرف على وجه الدقة هذا

أجوبة جانية

الأسماء الأماكن، الموضوعات «للعالمين باسكال فيرنوس وجان بويوت، وقام بالترجمة د. محمود ماهر طه.

و«موسوعة الفراعنة»- كما يقول الناشر- «عمل فذ يدين به لعالمى الآثار الفرنسيين: جان بويوت، وباسكال فيرنوس. فيبعد سنوات من الدراسة والتتقيب فى مواقع الحضارة المصرية القديمة جمع هذان العالمان كل ما يتعلق بها: الفراعنة ووزراءهم، وكهنتهم، وكتبتهم، ومهندسيهم، وأسماء كافة المواقع التاريخية: المدن والمعابد والجبانات، والمواضيع التى كانت تشغل الانسان المصرى القديم فى الشقافة والدين والسياسة والادارة. ورتب العالمان كل ذلك ترتيبا أبجديا مع شرح واف ومركز وموثق ليخرجنا لنا بهذه الموسوعة الفريدة».

أما المترجم د. محمود على طه فيقول فى مقدمته : «لقد وضعت مئات الكتب التى تتحدث عن الفراعنة من زوايا مختلفة، ولكن الكتاب الذى بين أيدينا الآن فريد من نوعه، فهو لايسر على غلط ماسبقه من مؤلفات، وهو ليس كأى موسوعة أخرى تتحدث باختصار أو اسهاب عن موضوعات معينة، ولكنه فى الواقع عبارة عن

الذى يطلب منه رفضه. والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة الشائكة لأية نظرية سوف تفقد النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وترتكها فريسة أضعف لأنبياء الشكاكين، ولكنى افترضت أن رغبة القارئ فى تعرف الموضوع واهتمامه به ستجعله مستعدا لأن يدفع مقابلا عاجزا، على سبيل التمهيد، لتذوق أعماق وأقصى للنظريات الأصلية. ولا بد لى من الاعتراف بأنى وقعت فى بعض التبسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار فى القليل من الصفحات».

يشتمل الكتاب على فصول تقدم: النزعة الشكلية الروسية، النظريات الماركسية، النظريات البنوية نظريات مابعد البنوية، النظريات المتجهة الى القارئ، النقد النسائى.

كتاب هام وضرورى للمبدع والناقد والقارئ العادى، فى أسلوب بسيط وترجمة واعية.

موسوعة الفراعنة

وعن دار «فكر» للدراسات والنشر والتوزيع- أيضا- صدر عمل كبير بعنوان «موسوعة الفراعنة

يضم «كتاب الشعر» مجموعات: أراجيز- فتايت الناس والأيام- بريسترويكا بالعامية- كلام بسيط في السياسة- أراجيز العواجيز- رد الفعل- مختارات من جنية الأطفال- كلام حزين في الفن- مواويل البال الطويل- واحد أحد من المحيط للأبد.

ويضم الديوان دراسة للنقاد ابراهيم فتحى عن أشعار سمير عبد الباقي. يقول الناقد «لا تنتمى معظم أشعار سمير عبد الباقي الى الشكل المتعارف عليه للقصيدة الغنائية الحديثة، فأشعاره تواجه التوقع المتراضع عليه باحباط ملحوظ. فلن نسترق السمع فيها الى ذاتية مزقة تتدفق في اعترافاتها الحميمة، ولن تشتعل في الاعترافات تلك الصيغ اللغوية الموسيقية لنيران «قرمزية الحرير» مبعثها معاناة «ذات» انفصلت عن الواقع النثرى تناثرت أشلا، وشرارات ملونة التوهج».

ويؤكد ابراهيم فتحى أن الأشعار لا تصور «الذات الغنائية باعتبارها مخزنا تقفز في جواره بواعث ورغبات وسمات فردية خالصة، شديدة التجريد بلا تاريخ. ولكن السر المفضوح في الأشعار هو أن الشوق والرغبة والشهقة من حرقة الشهوة لا تنفصل عن جوهر الناس «جنون الناس، جموع الناس، وسرحن الناس وضعف الناس»، لذلك «نرى الوجدان الفردى الذى قد ينساب داخل الأشعار فى عذوبة أو يهدر مهتاجا، وجدانا جمعياً يقتسمه الشاعر مع «نحن»، ومع عشيرة إن تكن جنورها وأقعية، فإن مستقبلها وعد بنجمه المستحيل، وأحلام وراء الليل». ومن هنا فإن «الصورة الانسانية التى تظالعا فى أشعار سمير عبد الباقي تتسم بالتقييم الجمعى العام»، ولهذا «يبدو الانسان فى هذه الصورة - كما كان فى بعض جوانب التراث الشعرى- مثالا متحققا بأكمله على السطح الموثى المسموع الملموس، وربما

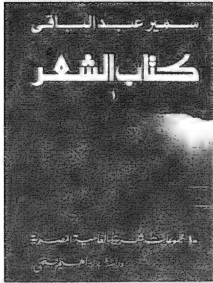
عصارة مكتبة بأكملها أخذ المفيد منها البوض فى صفحاته. فبعد قراءة هذه الموسوعة تشعر كأنك قرأت مئات الكتب وأطلعت على أحدث ماكتب عن الآثار وما وصلت اليه آخر نتائج الابحاث فى احداث الفراغة ومن ارتبط بهم من عظماء وتاريخ لوقائهم»

أما العالمان المؤلفان فكلاهما من قدامى الباحثين فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة. وقد توليا إدارة مدرسة الدراسات العليا للعلوم الانسانية والاجتماعية فى باريس، وتلمذ على أيديهما عدد كبير من الاساتذة والباحثين والمدرسين المصريين فى الجامعات المصرية.

* مرجع ضرورى وثبت كامل لكل مايتعلق بالحضارة المصرية القديمة، فى قاموس نادر لاغنى لأى مثقف مصرى، أو عربى عنه، وهو جهد جليل قامت به دار الفكر للدراسات، لا تنهض به الا المؤسسات الكبيرة القادرة. لكن دار «فكر» ذات الطابع الوطنى التقدمى، اضطلعت به وفاء لمسارات عليه توجهاتها فى النشر منذ البداية، من تقديم المزيد فى الاضواء الكاشفة على حضارة مصر وفكرها القديم بما كان فيها من ثراء وتنوع وابداع وأصالة.

كتاب الشعر لسمير عبد الباقي

سمير عبد الباقي واحد من شعراء العامية المصرية المعروفين. وقد ساهم بجهد متنوع فى حياتنا الثقافية والأدبية، شعرا ونثرا ومسرحا. مؤخرًا، أقدم سمير عبد الباقي على عمل ضخم بطبع الجزء الأول من «كتاب الشعر»، محترىا على عشر مجموعات شعرية، على أن يتبعه استكمال للمشروع، حتى ينجز إصدار كل- أو معظم- دواوينه الشعرية فى أجزاء متتالية.



سمير عبد الباقي

جامعة بل عن طرق تغيير العالم والانسان
أما التجول في «كتاب الشعر- الجزء الأول»
فيعد أمراً ممتعاً بحق إذ سيجد فيه القارئ بانوراما
واسعة لشعر سمير عبد الباقي، عبر تجارب
مختلفة، ومساحات زمنية ومكانية متنوعة. كما
سيرى فيه القارئ جهداً كبيراً يجسد جزءاً هاماً من
مشوار سمير عبد الباقي الشعري، بما فيه من هموم
شعبه وطبقاته الفقيرة البسيطة، وبما فيه من هموم
ذات الشاعر وأحزانه وأحلامه الممزوجة بهوم ناسه
وأهله وشعبه» كما أشار الناقد ابراهيم فتحي.

وفي «كتاب الشعر» لوحة عريضة تتجلى
فيها خصائص وملامح شعر الشاعر: من استلهام
الحس الشعبي و«التيّبات» الفولكلورية المعروفة،
الى تنوعه في ألوان الأداء الشعري: القصيدة
الموال والارجوزة، الحكاية، المسيرة الأغنية،
الحكمة، الشعر الساخن الغاضب، النغم الهادئ
الرقيق، الزجل، النشيد، الرباعية، الخطابة
التقريرية، مزج اللغة العامية في «قاعها»
الشعبي، باللغة المثقفة المهندمة

يقول سمير عبد الباقي في واحدة من القطع
الجميلة، بعنوان «وطن»:
«باعشق لون البحر في عينك وف مجانينك

أدت هذه الخارجية التامة للصورة الانسانية الى
نفور بعض الشعراء والنقاد والقراء من هذا المنحى
في تناول».

ويشير الناقد الى مشاركة سمير عبد الباقي
مع طليعة شعرية في ابداع مستقبل للحلم والوعي
الشعبيين، موضحاً أنه يختلف عن بعض هذه
الطليعة في أنه لايجئ في رداء تنكري عتيق-
مثل بعض شعراء الفصحى والعامية كذلك- بل
في ملابس الأندى العادية ولكنه «يعيش عيشة
أهله» من أعق أعماقه.

ويلمح ابراهيم فتحي أن هذا الطابع الشعبي
قد جعل الشاعر يقترب من «الانشاد»، قائلاً وقد
يبدو الانشاد لشعراء الحداثة ظاهرة عتيقة أو بقية
متحجرة متلكنة من الماضي لاسبيل لها الى البقاء
في مواجهة شعر الكتابة ويناقد الناقد هذه المسألة
على أساس أن الأداء الشافاهي لم ينقرض، بل
تحيط بنا شفاية حديثة في الاذاعة والتلفزيون
والسينما والاغنية والفكاهات، وعلى اساس أننا
يجب أن ننفي عن التقليد الشفاي اقتصاره-
وخصوصاً في شعر سمير عبد الباقي- على
مخاطبة عامة أميين يعيشون بمزمل عن
العالم، «شعره لايعبر عن طرق حياة تقليدية

وبالفناء المحمولين على حيات المرح
ازدهمت بالعرجان الفرسان
وبالعيمان القوامين
كبرت للهللا..
فخلعت قميصى وعدوت
دخلت مياها واسعة

باعشق مشاوير الطير فى جنايتك
وباحي الشمس اما تشق فى طينك
تشقق وردة على خذك
عود ياسمين على قدك
بسمة قطيفة وضحكة خفيفة على شفايفك
يشق فيه يتيم الفرحة... ياااه..
دى الجنة قريبة ياواللااه..
شايك بتد اوى مخاوقك
يلحقنى يسيقتنى ويظير
الطفل الشاعر فيه زى العصفير
يتحنى بتراب ميادينك
يتفنى بسجايا لطايفك..

«الثقافة الجديدة» وعام جديد

تدخل الزميلة «الثقافة الجديدة» عامها
الثانى - من الصدور الجديد - وهى فى قمة تألقها.
فعلى مدى عام كامل (عام إصدارها الجديد)
قدمت مجموعة من الاعداد المتميزة. وأصبحت
بحق من أهم المجالات الثقافية فى مصر. التى تفتح
ابوابها لكل المبدعين فى مصر.

وخلال هذا العام قدمت الثقافة الجديدة
مجموعة من الملفات والمحاور الثقافية حول رموز
الثقافة المصرية.

ولاننا دائما نتطلع الى مجلات مهمة
بالابداع الجاد وبإبراز الوجه الحقيقى للحركة الأدبية
فى مصر وتكشف لنا عن نبض الشارع الثقافى
وهو ما تسعى اليه هذه المجلة المتميزة تمنى لها
فى عامها الجديد أن تزدهر أكثر وتتطور أكثر
ونحن على يقين أن هذا العام سيكون هناك ما هو
جديد وتحية خاصة للقائمين عليها ونشكر لهم
جهدهم الخلاق .

«إبداع» والميزان الجديد

صدر العدد الأول من مجلة «إبداع» فى
طورها الجديد، بعد تولي الشاعر الكبير أحمد
عبد المعطى حجازي رئاسة تحريرها خلفا للنقاد
الكبير د. عبد القادر القط. وقد أجرت ادارة
التحرير الجديدة (التي يعاون حجازي فيها القاص

أحاديث جانبية لمحمد سليمان

للشاعر محمد سليمان أصدرت الهيئة المصرية
للكتاب ديوانه الجديد «أحاديث جانبية». ينقسم
الى قسمين أساسين أحاديث المقهى، وأحاديث
الغرفة

ومحمد سليمان يعد من أعذب وأهم شعراء
جيله . وسبق إن صدر له «اعلن الفرح مولده»
و«القصائد الرمادية» و«سليمان الملك»
وتجربة سليمان الشعرية تتميز باصيطاها
للحظات الشعرية الحاطقة ويسمى سليمان الى
البساطة وشيئا فشيئا يشف شعره ويغدو رقيقا:

وأنا كنت صغيراً
قرويا مشغولاً بالمحز
وليلات الحناء
كبرت قليلا

فازدهمت غرقى بمناتير اليوم
ازدهمت بسلالات الرمل
وأهربة الاسلاف



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

تكون فضائلها هي البعد عن الابتدال، والتطلع إلى الأفضل، والطمع في تحقيق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون».

في العدد قصائد للشعراء أدونيس وعبد الوهاب البياتي ومحمد إبراهيم أبو سنه وحلمي سالم وفاطمة قنديل. وقصص لادوار الخسراط وإبراهيم أعلان وإبراهيم عبد المجيد وأحمد عادل. وملزمة للفن التشكيلي عن محمد ناجي لعز الدين نجيب. ودراسات لمحمود أمين العالم وجابر عصفور وثروت عكاشة وبدر الديب وحسين أحمد أمين وسهير فريد وعلى شلش. ومتابعات لوليد منير ومحمد عبلة. ورسائل لمدوح عدوان وجان كلارنس لامبير وصبري حافظ وأحمد مرسى وأسماعيل صبرى. ورسوم لعدلى رزق الله وسعيد المسيرى.

تضمني «أدب ونقد» لابتداع في طورها الجديد أن تنهض بكل ما وضعته أسامها من أهداف وانجازات، وأن تكون- بحق- مجلة الشقافة والابتداع العربيين في مصر، وهي بذلك جديرة، وعليه قادرة، وفي عددها الأول هذا بشاره ميدانية بهذه الجدارة وتلك القدرة.

عبد الله خيرت والشاعر حسن طلب) تغييرات عديدة في شكلها وحجمها وإخراجها وتبويبها الأدبي والثقافي ولتشتمل- إلى جانب النصوص الابداعية- على دراسات نقدية، نظرية وتطبيقية، ورسائل ثقافية من أنحاء مختلفة، بالإضافة إلى متابعات ثقافية فنية متنوعة. في «كلمة أولى» يوضح أحمد عبد المعطى حجازي طبيعة وتوجهات هذا الطور الجديد فيقول: «لسنا منحازين- في الابتداع والخلق- لطريقة بالذات، ولا معادين لطريقة بالذات. نحن منحازون للمهبة المبدعة في كل طريقة، معادون للتزييف والتقليد في كل الطرق، وأعدى أعدائنا الأذعياد الذين يسدون الأفق، ويولون على النار المقدسة».

ويؤكد: «لن نكون مجرد منبر، وإنما سنقيم إلى جانبه الميزان، فقد امتلأ السوق بالعملات الرديئة، وأن لنا أن نميز بين الذهب والنحاس، ونفنى الزجاج الملون عن الحجر الكريم».

ويجمل حجازي توجه المجلة بحسم قائلا: «لن يكون التراضع والقناعة والرضى بالمرجود من فضائل «ابتداع» في هذه المرحلة الجديدة، بل

أمشير

أمشير على نجعنا ، والريح بتتصفر صفراً
كل الدروب صففت ، مافى حدن فى الكفر
غيرك يا عود الزان ، يا طرحة الاحزان
جليبى عليك إنشعف ، وأنا جليبى داخزان
فيه الرفاجه العزاز ، بستان وضليله
ونصل خنجر خيانه ، غوط فى ذات ليله
وفيه صبايا حلالك ، يا واحد العيله
خايفين عليك تنكسر ، ونجدد الاحزان

أحمد فؤاد نجم

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

الإصدار الأول من سلسلة

سلسلة فصلية تعنى بالابداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

تصدرها مجلة
أدب وثقافة
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي

نيكوس كازانتزاكيس

الوادي وسيناء



ترجمة :
أحمد محمد
عبد الحليم

رحلة
الكاتب الكبير

إلى مصر (القاهرة ،
الصحراء ، الاسكندرية ،
سيناء) عام ١٩٢٧ .
ترجمة :

